



# हिन्दी साहित्य

का  
रीतिपाल

राजस्थान प्रकाशन, जयपुर

☐ प्रकाशक :

राजस्थान प्रकाशन  
त्रिपोलिया बाजार,  
जयपुर-302 002

☐ लेखक

डॉ० सुषमा अग्रवाल

☐ मुद्रक

इन्दरकोण्टोनेटल प्रिण्टर्स  
चौदपोल बाजार,  
जयपुर-302 001

☐ संस्करण प्रथम  
1990

☐ मूल्य :  
50.00

माइने प्रिण्टर्स,  
गोघो का रास्ता,  
किशनपोल, जयपुर

## आमुख

हिन्दी साहित्य का "रीतिकाल" जिन कारणों से हमारा ध्यान आकर्षित करता है, उनमें एक बड़ा कारण है इस युग के कवियों की कविता में उपलब्ध शृंगारिता व कलात्मकता। इस काल के कवियों की दृष्टि में जीवन-का अर्थ शृंगार-विलास का पर्याय बन गया था और इसी कारण कोई स्वस्थ जीवन-दृष्टि नहीं उभर पाई। बड़े-बड़े समीक्षकों ने रीतिकाल की निन्दा इसी आधार पर की है। मैं इस निन्दा को उचित नहीं मानती हूँ। मेरी मान्यता है कि रीतिकाल की चाहे जितनी निन्दा की जाये किन्तु यही वह काल है जबकि कवियों ने अपनी कला-प्रतिभा का परिचय देकर उसे कला का स्वर्णयुग बनाने में अथक परिश्रम किया। जहाँ तक जीवन-दृष्टि के उन्मेष और सामाजिक परिप्रेक्ष्य की प्रस्तुति का प्रश्न है, उसका भी इस काल की कविता में अभाव नहीं है। कवियों ने जो वर्णित किया है, जैसा चित्र सीधा है, वह तत्कालीन परिवेश की कहानी कहने के लिए काफी है।

प्रस्तुत कृति में घालोब्य काल की प्रेरक परिस्थितियों नामकरण के औचित्य, प्रवहमान धाराओं के परिचय, प्रमुख व गौण प्रवृत्तियों का विश्लेषण करने के साथ-साथ उस काल के कवियों का संक्षिप्त परिचय भी दिया गया है। एक प्रकार से यह कृति हिन्दी साहित्य के रीतिकाल के इतिहास का लेखा-जोखा प्रस्तुत करती है। मैंने इसके लेखन के दौरान जिन विद्वान् समीक्षकों की कृतियों से सहायता ली है, उनके प्रति मेमन एवं आभार। कृति के प्रकाशक श्री राजेन्द्र कुमार जसोरिया, राजस्थान प्रकाशन, जयपुर के प्रति भी धन्यवाद व्यक्त करती हूँ जिन्होंने इसे प्रकाशित किया है।

सुपमा अग्रवाल

४ य ४ जवाहरनगर, जयपुर

दूरभाष : 852224

## अनुक्रम

1. रीति काव्य	1-7
2. रीति काल : नामकरण प्रवर्तन और सीमा रेखा	8-20
3. रीति काल : पृष्ठभूमि एवं उपलब्ध साहित्यिक सामग्री	21-41
4. रीति काल की प्रवृत्तियाँ	42-90
5. रीति काल की अन्तर्विमाजन	91-119
6. रीति काल के प्रमुख कवियों का परिचय	120-158
7. रीति काल का गद्य साहित्य	159-163

## 1. रीति काव्य

५

रीति-शास्त्र और रीति काव्य का जो असली अर्थ है, उसे विस्मृत करके कुछ भिन्न और विशिष्ट अर्थों में हिन्दी साहित्यान्तर्गत इन शब्दों का प्रयोग किया गया है। वास्तव में रीतिशास्त्र का अर्थ उस रचना से है जिसमें रीतिसिद्धान्त विषयक व्यापक विवेचन हो। रीति तो एक विशेष प्रकार की चमत्कारपूर्ण रचना है। इसी "रीति" को आचार्य वामन ने काव्यात्मा भी घोषित किया है, ठीक उसी प्रकार जिस प्रकार रस, ध्वनि और अलंकार आदि को काव्यात्मक घोषित किया गया है। ऐसी स्थिति में रीतिशास्त्र और रीति काव्य में केवल उन्हीं ग्रंथों की विवेचना-मीमांसा अपेक्षित है जिनमें रीति को काव्यात्मा मानकर काव्य के स्वरूप का विवेचन किया गया है। संस्कृत काव्यशास्त्र में रीति शब्द उस काव्यांग विशेष के लिए ही रूढ़ है, जिसे काव्यात्मा घोषित कर आचार्य वामन ने एक स्वतन्त्र सम्प्रदाय का प्रवर्तन किया। आचार्य वामन के अनुसार, "गुण-विशिष्ट रचना अर्थात् पद संघटना-पद्धति-विशेष का नाम रीति है।" यदि व्याकरण को आधार बनाया जाय तो "रीति" शब्द मार्ग का वाचक ठहरता है। उक्त दोनों शास्त्रों में रीति का अर्थ एक जैसा नहीं है। डॉ. महेन्द्र कुमार का मत है कि, "यह पार्यन्त किसी मौलिक विभेद का द्योतक न होकर व्यावहारिक विकास का ही परिणाम रहा है। बात यह है कि व्यक्ति या वर्ग विशेष अपने भावों की अभिव्यक्ति जिस विशिष्ट रूप में करता है, उसकी विशेषताएँ जब दूसरों के लिए अपने अभिव्यक्ति-व्यापारगत अनुकरण और अनुसरण का लक्ष्य हो जाती हैं तो उनकी विधानी पद्धति-विशेष लोक व्यवहार में "मार्ग" शब्द से ही अभिहित होती है।"<sup>1</sup>

दण्डी का कथन है कि काव्य-रचना के दो मार्ग हैं—वैदर्य और गौड़ किन्तु कवि में आश्रित होने के कारण उसके अनेक भेद हो जाते हैं। स्पष्ट रूप से यह प्रतीत होता है कि "वामन" ने रचना-पद्धति के लिए प्रयुक्त "मार्ग" जैसे प्रयोग को ध्यान में रखा होगा और उसी के पर्याय रूप में "रीति" शब्द का प्रयोग किया होगा। इसका कारण यह भी है कि "दण्डी" ने जिन दो मार्गों और उनके नियामक दस गुणों की ओर सकेत किया है, वे "वामन" के यहाँ भी स्वीकृत हैं। आगे के आचार्यों में "भोज" ने तो स्पष्ट शब्दों में "रीति" को "मार्ग" का ही पर्याय माना है। इससे यह साफ हो जाता है कि संस्कृत काव्यशास्त्र में "रीति" शब्द काव्य-रचना के मार्ग अथवा पद्धति विशेष के अर्थ में ही प्रयुक्त हुआ है।

हिन्दी साहित्य के मध्यकालीन कवियों में भी ऐसे अनेक कवि हुए हैं जिन्होंने काव्य की रचना-पद्धति को "रीति" और उसी के पर्याय "पंथ" से सम्बोधित किया

है। चिन्तामणि, मतिराम, भूपण और देव आदि ऐसे ही कवि हैं। उदाहरणार्थ निम्नोद्धृत पंक्तियाँ देखिए—

1. “रीति सुभाषा कवित्त की बरनत बुध अनुसार”।

(चिन्तामणि : कविकुलकल्पतरु)

2. “सो विथव्य नवौढ़ यों बरनत कवि रसररीति”। (मतिराम : रसरराज)

3. “सुकाविन हूँ की कछु कृपा समुक्ति कविन को पंथ”।

(भूपण : शिवराज भूपण)

इसी क्रम में “देव” के “शब्द रसायन” और “मिलारीदास” के “काव्य-निर्णय” व “शृंगार निर्णय” में आये ये प्रयोग देखिए—

1. अपनी-अपनी रीति के काव्य और कवि रीति (शब्द रसायन)

2. काव्य की रीति सिरको सुकधीन्ह सों (काव्य-निर्णय)

3. जाते कछु हौं हूँ सह्यो कविताई को पंथ (शृंगार-निर्णय)

हिन्दी साहित्य के कुछ इतिहास लेखकों ने हिन्दी साहित्य के उत्तर मध्यकाल को जो “रीतिकाल” की संज्ञा प्रदान की है, वह भी इसी और संकेत है कि “रीति” को व्यापक अर्थ में ग्रहण करना चाहिए। उन्होंने रीति या मार्ग को काव्य रीति या काव्य-लक्षण के रूप में ग्रहण करके उस काल को रीति-काल नाम से अभिहित किया है जिसमें इस प्रकार के लक्षण ग्रन्थों के लेखन का प्रयत्न दृष्टिगोचर होता है। इस स्थिति में “रीतिशास्त्र” के अन्तर्गत केवल रीति-सिद्धान्त की चर्चा करने वाले ग्रन्थ ही नहीं, बल्कि उन सभी ग्रन्थों का समावेश हो जाता है जिनमें काव्य के लक्षण देने का प्रयत्न किया गया हो, चाहे वे अलंकार ग्रंथ हों, चाहे रस, वक्रोक्ति और रीतिग्रंथ हों, सभी को सामूहिक रीति से रीतिग्रन्थ कहेंगे। अतः रीतिशास्त्र का तात्पर्य उन लक्षण देने वाले या सिद्धान्त चर्चा करने वाले ग्रन्थों से है जिनमें अलंकार, रस, रीति, वक्रोक्ति, ध्वनि आदि के स्वरूप, भेद, अवयव आदि के लक्षण दिये गये हों। ऐसे ही रीतिकाव्य उस काव्य को कहेंगे जिसमें रस, रीति, अलंकार आदि के उदाहरण के रूप में या इनका ध्यान रखकर काव्य लिखा गया हो, उनके लक्षण चाहे न भी दिये गये हों। हिन्दी में-विशेष रूप से रीतिकाल में लिखे गये ऐसे ग्रन्थ हैं जिसमें इन काव्य-अवृत्तियों या सिद्धान्तों में से एक या अनेक सिद्धान्तों के या उनके किन्हीं अवयवों या भेदों के लक्षण देकर फिर उनके उदाहरण दिये गये हैं। इन ग्रन्थों का हम रीतिशास्त्र के भीतर ही अध्ययन करेंगे क्योंकि उनमें लक्षण भी दिये गये हैं, परन्तु कुछ ऐसे ग्रन्थ भी हैं जिनकी रचना स्वच्छंद अथवा चरित्र प्रभाव न होकर इन लक्षण ग्रन्थों की ही परिभाषाएँ दिए बिना ही किसी एक या

अनेक सिद्धान्त या उसके अवयवों या भेदों के लक्षणों को दृष्टि में रखकर केवल उदाहरण प्रस्तुत किये गये हैं। उन्हें हम रीतिकाव्य सम्बन्धी ग्रन्थ कहेंगे। साथ ही लक्षण ग्रन्थों में भी उदाहरण रूप कवि की स्वरचित रचनाएँ रीतिकाव्य के अन्तर्गत आ जाती हैं।<sup>2</sup>

उपर्युक्त विवेचन के आधार पर कहा जा सकता है कि “रीतिकाव्य” वह काव्य है जिसकी रचना विसिष्ट/पद्धति विसिष्टनियमों और काव्यशास्त्र के लक्षणों आदि को ध्यान में रखकर की गयी है। हिन्दी साहित्य के उत्तरमध्यकाल या रीतिकाल में ऐसे रीति कवियों की कोई कमी नहीं है जिन्होंने उक्त पद्धति पर काव्य रचना की है। रीतिकालीन रीतिकाव्य के अध्ययन से उसके कतिपय लक्षणों को गमना जा सकता है।

### रीतिकाव्य की परम्परा :

यह निर्विवाद है कि रीतिकाव्य या रीतिशास्त्र लिखने की परम्परा हमें संस्कृत से ही प्राप्त हुई है। संस्कृत-साहित्यशास्त्र के पाँच काव्य सिद्धान्तों का कुछ न कुछ प्रभाव हिन्दी रीतिकाव्य पर अवश्य पड़ा है। हाँ, शास्त्रीय विवेचन रीति और वक्रोक्ति के संदर्भ से अधिक नहीं किया गया है। अलंकार, रस और ध्वनि के ही लक्षण और उदाहरण देने का प्रयत्न सामान्य रूप से देखने को मिलता है। हाँ, इन सिद्धान्तों का विवेचनात्मक प्रतिपादन अपेक्षाकृत कम हुआ है। रस के अन्तर्गत नायिका-भेद और शृंगार रस को लेकर चलने वाले ग्रन्थों की संख्या सबसे अधिक है। सभी रसों का सर्वांगीण विवेचन प्रस्तुत करने वाले ग्रंथ संख्या में बहुत कम हैं। डा. भागीरथ मिश्र की धारणा है कि अलंकारों के लक्षण और उदाहरण प्रस्तुत करने का सबसे अधिक प्रयत्न हुआ है परन्तु उनका लक्षण भाग बहुत अधिक शुद्ध, पूर्ण और स्मरणीय नहीं है। अधिकशतः अलंकार का रूप लक्षण से उतना स्पष्ट नहीं होता, जितना उदाहरण से होता है। इसी प्रकार ध्वनि सिद्धान्त के अन्तर्गत भी सामान्यतः शब्द-शक्ति से प्रारम्भ करके रस और अलंकारों पर समाप्त करने वाले ग्रंथ ही अधिक हैं। ध्वनि-सिद्धान्त की पूरी व्याख्या और विस्तृत विवेचना करने वाले ग्रन्थ बहुत कम हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि हिन्दी के रीतिशास्त्रीय ग्रन्थों में काव्यशास्त्र से अपना परिचय प्रकट करना, लक्षण की धारणा के आधार पर सुन्दर हिन्दी काव्य-रचना द्वारा उदाहरण प्रस्तुत करना और इस प्रकार शास्त्रीय प्रणाली पर कविता लिखना इन लेखकों का प्रमुख ध्येय जान पड़ता है, साहित्यशास्त्र के विविध अंगों और रूपों का विद्वतापूर्ण शास्त्रीय ढंग से विवेचन और निरूपण करना नहीं।<sup>3</sup>

उपर्युक्त स्थिति आकस्मिक नहीं रही है, इसके कई कारण हैं। हमें पहला कारण यह प्रतीत होता है कि हिन्दी में रीतिशास्त्र अथवा रीतिकाव्य लिखने वाले



कवियों के पूर्ववर्ती एवं समकालीन संस्कृत के ऐसे विद्वान आचार्य थे जिन्होंने काव्य-शास्त्र के एक या अधिक अंगों को लेकर बड़ी विस्तृत और स्पष्ट व्याख्या की थी। परिणामतः हिन्दी कवियों के सामने ऐसी कोई नयी सामग्री नहीं थी जिसके आधार पर वे संस्कृत के विद्वानों द्वारा की गयी विवेचना को विकास और नवीनता का मार्ग दिखलाते। एक दूसरा कारण यह था कि हिन्दी में लिखने वाले संस्कृत साहित्य के न तो मर्मज्ञ विद्वान थे और न उसे पूरी तरह समझते थे। मही कारण है कि हिन्दी के रचनाकारों ने जो भी थोड़ा बहुत समझा, पढ़ा और सुनकर जाना, उसी को सब कुछ मानकर कुछ अधूरे से लक्षण देते हुए रीतिकाव्य का प्रणयन किया। तीसरा कारण यह भी है कि जिन लोगों को ध्यान में रखकर काव्यशास्त्रीय पद्धति पर ग्रन्थ-संरचना की गयी थी वे स्वयं बहुत कम मात्रा में शास्त्रीय थे और विवेचन में कम रुचि रखते थे। ये तो वास्तव में मनोरंजन मात्र के लिए हिन्दी काव्य चाहते थे। प्रायः यह भी देखने में आया है कि अधिकतर रीतिशास्त्रीय ग्रंथ राजाओं के आश्रय में रचे गये और इनके रचनाकारों का उद्देश्य काव्य-रचना उतना नहीं था, जितना कि अपने आश्रयदाता को प्रसन्न करना था। ऐसी स्थिति में अधूरे लक्षण देकर उन्हें स्पष्ट करने की पद्धति हिन्दी काव्य रचना में दिखलाई देती है।

डॉ. भगीरथ मिश्र ने एक चौथा कारण यह भी बतलाया है कि इसके पूर्ववर्ती हिन्दी काव्य की जो धाराएँ थी, उनमें कोई भी शुद्ध काव्य की धारा नहीं मानी जा सकती थी। ये ऐसी धाराएँ हैं जिनमें या तो कवि वीरों और राजाओं की गुण-गाथा का अत्युक्तिपूर्ण वर्णन किया करते थे अथवा धार्मिक दृष्टिकोण से भक्ति व उपदेश आदि से सम्बन्धित रचनाएँ लिखते थे। शुद्ध और स्वच्छन्द कवि इन दोनों धाराओं में अपनी रुचि का प्रकाशन प्राप्त कर जाय, यह हमेशा संभव नहीं होता।<sup>4</sup>.....इसीलिए रीतिकाल में यह स्थिति दिखाई देती है कि कविवर्य या तो राजाओं का गुणगान करते हैं अथवा चमत्कारपूर्ण ढंग से अपने कवित्व का प्रदर्शन करते हैं। जहाँ चमत्कारप्रदर्शन अथवा पांडित्य-प्रदर्शन हो, राजाओं की प्रशंसा हो वहाँ न तो गहरी शास्त्र-वर्चा संभव है और न शुद्ध कवित्व ही संभव हो पाता है। हिन्दी साहित्य का रीतिकाल बावजूद अनेक विशिष्टताओं के इस भूमिका पर कमजोर लगता है। हिन्दी का जो रीति शास्त्र है, उसका आधार पूरी तरह संस्कृत काव्य-शास्त्र है। जब हम यह कह देते हैं कि हिन्दी का रीतिशास्त्र संस्कृत काव्य-शास्त्र को आधार मान कर चला है, तो इसका यह अर्थ नहीं सगना चाहिए कि हिन्दी में रीतिशास्त्र लिखने वाले प्रत्येक लेखक ने संस्कृत काव्यशास्त्र को पूरी तरह पढ़ लिया है अथवा संस्कृत के किसी ग्रन्थ को पूरी तरह हिन्दी में उतार दिया था।

रीतिकाव्य के अन्तर्गत जिन संस्कृत ग्रन्थों को आधारस्वरूप स्वीकार किया गया है, वे ग्रन्थ प्रमुखतः ये हैं : "मदन का नाट्यशास्त्र" नामह का काव्यालंकार, दण्डी का काव्यादर्श, उदमट का ध्वनिकार सार संग्रह, केशव मिश्र का अलंकार शेखर

अमरदेव की "काव्यकल्पलतावृक्ष", जयदेव का "चन्द्रालोक", अण्णय दीक्षित का "कुवलयानन्द", मम्मट का "काव्यप्रकाश", आनन्दवर्धन का "ध्वन्यालोक", भानुदत्त की "रसमंजरी", "रसतरंगिणी", श्रीर विश्वनाथ का साहित्य दर्पण आदि। संस्कृत के इन ग्रंथों में पहले छः ग्रन्थों का आधार ग्रहण करने वाले रचनाकारों में केशव और उनके कुछ परवर्ती कवियों को लिया जा सकता है। हिन्दी के जिन आचार्यों ने केवल अलंकार पर लिखा है उन्होंने प्रायः "चन्द्रालोक" या "कुवलयानन्द" को अपना प्रमुख आधार बनाया है। जिन हिन्दी कवियों ने ध्वनि को लेकर अपना विवेचन प्रस्तुत किया है, उन्होंने मम्मट के "काव्य प्रकाश" को आधार रूप में ग्रहण किया है। इसी प्रकार रस और नायिका भेद को लेकर लिखे गये ग्रन्थों की सामग्री प्रायः "रस मंजरी", "रस तरंगिणी", "साहित्य-दर्पण" और "नाट्यशास्त्र" के आधार पर ली गयी है। एक उल्लेखनीय बात यह है कि संस्कृत के सभी ग्रन्थों का तो नहीं, किन्तु अधिकतर ग्रन्थों का लक्ष्य यह रहा है कि वे लक्ष्य-सिद्धान्त को पूरी तरह स्पष्ट कर दें और उदाहरण से पुष्ट कर दें। हिन्दी के ग्रंथों में यह उद्देश्य पूरी तरह स्वीकार नहीं किया गया है। ऐसा लगता है जैसे हिन्दी के ग्रन्थकारों ने लक्षण एवं प्रतिपादन को जैसे-तैसे चलता कर दिया है। यही कारण है कि संस्कृत के काव्य-शास्त्रीय ग्रन्थों एवं हिन्दी के काव्यशास्त्रीय ग्रंथों में अन्तर दिखलाई देता है।

वावजूद उपर्युक्त अन्तर के एवं स्थिति के रीतिशास्त्र पर लिखे गए हिन्दी ग्रन्थों की संख्या बहुत अधिक है। एक इतिहास लेखक के लिए अथवा समीक्षक के लिए सभी ग्रन्थों का विवरण प्रस्तुत करना भी असंभव नहीं तो कठिन अवश्य है। इसका एक कारण यह भी है कि इनमें से बहुत से ग्रन्थ ऐसे भी हैं जो भले ही कितने ही प्रसिद्ध हो किन्तु एक बार छपने के बाद अब उपलब्ध नहीं हैं। एक दूसरा कारण यह भी है कि ऐसे बहुत से हिन्दी ग्रंथ हस्तलिखित रहे हैं। ये हस्तलिखित ग्रंथ या तो कुछ साहित्यरसिकों के निजी पुस्तकालयों में सुरक्षित हैं अथवा राज-पुस्तकालयों के पुराने बस्तों में बन्द हैं। कुछ ऐसे ग्रंथ भी हैं जो मूल रूप को बिगाड़कर बदल दिये हैं। इस विषय में डॉ. भगीरथ मिश्र ने यह भी कहा है कि कुछ ऐसे ग्रन्थ भी हैं जो हैं तो सुरक्षित, पलटे और पढ़े भी जाते हैं, पर ऐसी वस्तु समझे जाते हैं जिस पर संसार की और विशेषकर समालोचकों की आँख पड़ते ही नजर लग जाने का मय है। अतएव वे घर के कोनो, तहखानों या मन्दिरों में अचल-अडिग और स्थानमोही देवताओं की भाँति पूजा पाते हैं। वे भाग्यशाली अवश्य हैं, पर संसार उनसे लाभ किस प्रकार उठाये, यह समस्या है। इस प्रकार प्रचुर सामग्री ऐसी है जिसका अभी तक या तो पता ही नहीं है और यदि पता भी है तो उसका उपयोग करना कठिन और किन्हीं दशाओं में असंभव है।<sup>5</sup>

जहाँ तक रीतिशास्त्र की परम्परा का प्रश्न है, उसके विषय में यही कहना उचित लगता है कि हिन्दी की पूर्ववर्ती उपभ्रंश साहित्य में यह परम्परा नहीं मिलती

है। रीतिशास्त्र की प्रेरणा देने वाला संस्कृत-साहित्य है और इस परम्परा को हिन्दी में लाने का श्रेय आचार्य केशव को है। रीतिकाम्य में केशव का महत्व कई कारणों से है। पहला कारण तो यह है कि वे ही अकेले और पहले आचार्य हैं जिन्होंने शुद्ध काव्य की परम्परा रीतिशास्त्र या रीतिकाम्य की रचना का मार्ग खोलकर हाँसी दी। आश्रयदाता की बिना प्रशंसा किए काव्य रचना करना और रीतिकाम्य की परम्परा का सूत्रपात करना न केवल महत्वपूर्ण है अपितु उल्लेखनीय भी है। निम्न ही यह श्रेय केशवदास को मिसता है। केशव के पूर्व भी कुछ ग्रन्थ लिखे गए हैं, जिन्हें हम रीतिशास्त्र के ग्रंथ कह सकते हैं, परन्तु वे विशिष्ट रचनाएँ ही हैं, प्रेरक प्रयास के रूप में हम उन्हें ग्रहण नहीं कर सकते हैं। शिवसिंह सरोज के आधार पर जिस ग्रंथ का उल्लेख हमारे साहित्य के इतिहासकार करते रहे हैं, वह पुष्पकवि है और कहा जाता है कि उसने संवत् 770 के आसपास हिन्दी भाषा में संस्कृत के किसी अलंकार ग्रन्थ का अनुवाद किया था। ध्यान देने योग्य यह है कि उक्त ग्रन्थ अभी तक किसी को नहीं मिला है। यदि यह मिल जाता है तो निश्चय ही वह न केवल रीतिकाम्य का वरन् हिन्दी का पहला ग्रन्थ होगा। ऐसी स्थिति में रीतिशास्त्र पर प्राप्त पहला ग्रन्थ कृपाराम का है और जिसका नाम "हित-तरंगिणी" है। इसकी रचना सन् 1541 ई. में हुई थी। यह एक ऐसा ग्रंथ है जो रसरिति का ग्रंथ तो है ही, साथ ही दोहा छन्द में सरस उदाहरणों के साथ लिखा गया है।<sup>1</sup>

"हिततरंगिणी" पाँच तरंगों में विभाजित है और भरत के नाट्यशास्त्र के आधार पर ही नहीं, कही-कही भानुदत्त की रसमंजरी के आधार पर भी इस ग्रन्थ का प्रणयन किया गया है। इस ग्रन्थ के पश्चात् सन् 1559 ई. में मोहनलाल मिश्र का "शृंगार सार" ग्रंथ मिलता है। इसमें रस और नायिका-भेद का विवरण है। इसी क्रम में अष्टछाप के प्रसिद्ध कवि "नन्ददास" द्वारा रचित "रसमंजरी" भी उपलब्ध है और इसका आधार भी भानुदत्त की "रसमंजरी" है। मिश्रबन्धुओं की धारणा है कि नरहरि के साथ अकबर दरबार में जाने वाले करमेल बन्दीजन के करणभरण, श्रुतिभूषण, भूपभूषण नामक अलंकार पर लिखे ग्रन्थ केशव के पूर्ववर्ती ग्रन्थों में आते हैं।<sup>2</sup> परवर्ती खोजों के अनुसार केशव से पूर्व रीतिग्रंथों की रचना करने वाले कुछ आचार्यों के नाम और लिए जाते हैं, किन्तु हम निश्चिन्त रूप से कहना चाहते हैं कि रीतिशास्त्रीय परम्परा का सूत्रपात करने वाले सबसे पहले आचार्य केशवदास ही हैं। केशव ने हिन्दी काव्य-रचना का नवीन मार्ग खोला और आगे के कवियों के लिए एक भूमिका तैयार की।

केशव के बाद जिन आचार्य कवियों ने रीतिकाम्य की परम्परा को आगे बढ़ाया, उनमें दर्जनों कवि हैं। कुछ प्रमुख कवियों के नाम इस प्रकार हैं—

चिंतामणि, कुलपति मिश्र, मूरति मिश्र, श्रीपति, देव, दास और जनराज आदि। रीतिकाल में विशिष्टांग निरूपक आचार्यों का भी महत्व है। इन आचार्यों ने रस, भ्रलंकार और छन्द में से एक, दो अथवा तीनों का निरूपण अपने ग्रंथों में किया है। इनमें रस-निरूपण करने वाले कवि-आचार्यों के भी तीन वर्ग किये जा सकते हैं— (क) समस्त रसों के निरूपक, (ख) शृंगाररस-निरूपक और (ग) शृंगार रस के भालम्बन नामक-नायिकाओं के भेदोपभेदों के निरूपक। समस्त रसों का निरूपण करने वालों में तोप, याकूब खाँ, रामसिंह, सेवादास, वेनीप्रवीन, पद्माकर आदि का, शृंगार रस का निरूपण करने वालों में मतिराम, उदयनाथ, कवीन्द्र, चन्द्रदास, यशवन्तसिंह, कृष्ण कवि आदि का, तथा नायक-नायिका भेद विवेचकों में कालिदास, यशोदानन्दन, गिरिधरदास आदि का नाम लिया जा सकता है। भ्रलंकार निरूपक आचार्यों में मतिराम, भूपण, गोप, दलपतिराम, रघुनाथ, गोविन्द, दूतह, वीरीसाल, सेवादास, पद्माकर आदि तथा छन्दोनिरूपक आचार्यों में मतिराम, सुखदेव मिश्र, मालन, जयकृष्ण मुजंग, दास, दशरथ, नन्दकिशोर, रामसहाय आदि उल्लेखनीय हैं। यदि इन तीनों अंगों का स्वतन्त्र रूप में लें तो इन कवियों के मुख्यतः ये चार वर्ग होंगे—(1) सर्वांग-निरूपक, (2) रस-निरूपक, (3) भ्रलंकार-निरूपक और (4) छन्दोनिरूपक। कहने का तात्पर्य यह कि रीतिकाव्य में जो सृजित हुआ, वह संस्कृत काव्य शास्त्र के अनुकरण पर ही है। यह रीतिकाव्य पूरी तरह मौलिक नहीं कहा जा सकता क्योंकि हिन्दी के कवियों द्वारा जिस रीतिशास्त्र का प्रणयन हुआ है, वह संस्कृत-साहित्य-शास्त्र का पूरी तरह ऋणी है।

### संदर्भ संकेत

1. डॉ. महेन्द्र कुमार : हिन्दी साहित्य का उत्तरमध्यकाल, पृ. 48
2. डॉ. भगीरथ मिश्र : हिन्दी रीतिसाहित्य, पृ. 29-30
3. डॉ. भगीरथ मिश्र : वही, पृ. 30
4. डॉ. भगीरथ मिश्र : वही, पृ. 31
5. डॉ. भगीरथ मिश्र : हिन्दी रीतिसाहित्य, पृ. 33
6. कृपाराम : हिततरंगिणी, पृ. 1, 2
7. मिश्रबन्धु विनोद भाग एक, पृ. 324

## 2. रीतिकाल : नामकरण, प्रवर्तन और सीमारेखा

हिन्दी साहित्य उत्तरमध्यकाल आदिकाल की तुलना में कम विवादस्पद है। यह वह काल है जो लगभग दो सौ वर्षों की अवधि को अपने में समेटे हुए है। इस काल को लेकर प्रमुख विवाद नामकरण के संदर्भ से किया गया है। जहाँ तक इस काल की सीमारेखा का प्रश्न है, उस विषय में कोई विशेष विरोध नहीं है। प्रवृत्ति-निरूपण को ध्यान में रखे तो यह कहा जा सकता है कि यह भी एक ऐसी स्थिति है जिसने विरोध नहीं सहा। कारण यह है कि रीतिकाव्य में जो प्रवृत्तियाँ मिलती हैं, वे प्रायः सर्वमान्य हैं। यह तो हुआ है कि कुछ आलोचक ने रीतिकाव्य की प्रमुख प्रवृत्तियों के प्रतिरिक्त भक्ति और नीति को भी उतनी ही महत्ता प्रदान की है जितनी कि शृंगार और रीति-निरूपण को की गयी है। यह स्थिति ऐसी नहीं है जिसे लेकर कोई विशेष विवाद उठ खड़ा हो। वास्तविकता यह है कि रीतिकाल में रचित साहित्य प्रमुखतः रीतिनिरूपण, शृंगार-निरूपण, प्रेम-निरूपण और राज प्रशस्ति के दायरों में घूमता रहा है। फिर विवाद के लिए गुंजाइश भी कहाँ थी। ऐसे रीतिकाल के नामकरण पर जो मत-मतान्तर प्रस्तुत किए गए हैं, उनके आलोक में किसी सही निष्कर्ष पर पहुँचना आवश्यक प्रतीत होता है।

### नामकरण:—

नामकरण का प्रश्न चाहे वह व्यक्ति से सम्बन्धित हो अथवा किसी साहित्यिक धारा से, अपने आप में विशेष महत्व रखता है। हिन्दी साहित्य के इतिहास में चारों कालों का नामकरण यह सूचित करता है कि नामकरण के पीछे इतिहासकारों की दृष्टि प्रायः युग-प्रवृत्तियों की ओर रही है। रीतिकाल का नामकरण भी इसका अपवाद नहीं है। यद्यपि कोई चाहे तो किसी काल-विशेष का नाम किसी विशिष्ट व्यक्ति, किसी विशिष्ट प्रवृत्ति और किसी प्रमुख मनोवृत्ति के आधार पर रख सकता है। हिन्दी साहित्य के इतिहास में छोटे-छोटे काल-खण्डों का नामकरण कभी किसी व्यक्ति के नाम पर किया गया है तो कभी किसी प्रवृत्ति विशेष के आधार पर। हिन्दी साहित्य का इतिहास लिखते समय सबसे पहले ग्रियर्सन ने हिन्दी साहित्य के विभिन्न कालों का नामकरण किया था। उन्होंने तुलसीदास के बाद के काव्य को रीति काल का नाम दिया। इस युग के धार्मिक और अन्य तरह के कवियों का वर्णन उन्होंने भगवत से कर दिया। मिथवन्धुओं ने अपने "मिथवन्धु विनोद" में 1681-1889 वि. के काल को भ्रंशकृत काल कहा है और इस युग के महत्वपूर्ण कवियों जैसे सूरदास, देव और पद्माकर आदि के नाम पर उसका उपविभाजन किया है। "भ्रंशकृत काल" नाम रखने के पीछे संभवतः यह मानना भी कि इस काल में साहित्य में

भ्रलंकृति या चमत्कार की प्रधानता है। ध्यान से देखें तो इस काव्य में मात्र भ्रलंकृति या चमत्कार की प्रधानता नहीं है। चमत्कार-प्रदर्शन की मनोवृत्ति अन्य युगों में भी दिखलाई देती है। भक्तिकाल भी इसमें अछूता नहीं रहा है। भले ही भक्तिकाल में सामास चमत्कार-प्रदर्शन न हो, किन्तु उस काल को चमत्कार से हीन भी नहीं कहा जा सकता है।

मिश्रबन्धुओं के पश्चात् आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने इस काल का नाम "रीतिकाल" रखा। शुक्लजी ने रीतिकाल नाम देने के बावजूद इस काल में शृंगार की प्रधानता को लक्षित करते हुए दबो जुवान में यह भी कह दिया कि कोई चाहे तो इसे शृंगार काल भी कह सकता है। शुक्लजी के पश्चात् आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने इसे "शृंगार काल" की मजा प्रदान की। मिश्रजी के बाद भी कुछ लोगो ने इसे कलाकाल नाम दिया। ऐसा नाम देने वालों में डॉ. रमाशंकर शुक्ल 'रमाल' प्रमुख हैं। कलाकाल और भ्रलंकार काल जैसे नाम एक जैसे ही हैं। प्रश्न यह है कि रीतिकाल के लिए इतने अधिक नाम क्यों सुझाये गये? और यदि सुझाये गये तो इनमें से किस नाम को स्वीकार किया जाना चाहिए?

वास्तव में हिन्दी बाण्ड. मय के इतिहास में रीतिकालीन कवि ने ही काव्य को शुद्ध कला के रूप में ग्रहण किया। रीतिकालीन कविता अथवा साध्य स्वयं थी। अपने शुद्ध रूप में रीति कविता न तो धार्मिक प्रचार अथवा भक्ति का माध्यम थी और न ही सामाजिक सुधार अथवा राजनीतिक सुधार प्रचारिका थी। इस काल के साहित्य का अपना ही महत्व था। इस काल के साहित्य में ऐतिहासिक मूलक सरस कवित्व है। रीतिकालीन साहित्य के जीवन तथा काव्य के प्रति इस नवीन दृष्टिकोण का स्पष्टीकरण डॉ. आगीरथ मिश्र के इन शब्दों में भली-भाँति हुआ जाता है जिनमें कहा गया है कि रीतिकालीन रीतिकाव्य की परंपरा ने शुद्ध काव्य के लिए एक निश्चित मार्ग खोल दिया। इसके बिना प्रबन्ध काव्यों में या तो इतिहास ग्रंथ थे और वे राजा-महाराजाओं अथवा वीरों की प्रतिशम गुणगाथा से अंतर्प्रोत थे अथवा वे धार्मिक एवं आध्यात्मिक ग्रंथ थे जिनमें धर्मगाथा कही गयी है। ऐसे ही भुक्त बाध्य नीति उपदेश भरे अथवा स्तोत्र और कीर्तन के रूपों में ही सीमित था। उसी रीति परम्परा ने एक नवीन मार्ग कवि प्रतिभा के विकास के लिए खोल दिया जिसका अवनमन करके प्रवृत्ति और अभिवृत्ति के अनुसार कुछ भी लिखा जा सकता था।

लौकिक जीवन से अनुराग रखने वाले राज्याश्रित कवियों के लिए यह मार्ग विशेष रूप से महायक हुआ, क्योंकि उन्हें चारण कवियों के समान केवल यशोगान के स्थान में रीतिप्रवृत्ति पर लिखकर आश्रयदाता को चमत्कृत करने या रिझाने का तथा मनोरंजन का अवसर मिला। इस प्रकार रीति परम्परा का अपने युग के लिए

ऐतिहासिक महत्व है। हिन्दी के रीतिकाल का साहित्य जनपथ का साहित्य न होकर राजपथ का साहित्य है। संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश भाषाओं के साहित्य में कलात्मक विलासिता थी, किन्तु हिन्दी के रीति साहित्य में क्रमशः विलासिता का प्राधान्य होने लगा। रीतिकालीन साहित्य के विलासी, ऐश्वर्यमय वातावरण को देखकर उसे तत्कालीन जनता की मनोवृत्ति का परिणाम या फल कहना बड़ी मात्रा में भूल होगी।

साहित्य के इतिहास का काल विभाजन, कलापद्धति और विषय की दृष्टि से किया जा सकता है। कभी-कभी नामकरण के किसी दृढ़ आधार के उपलब्ध न होने पर उस काल के किसी अत्यन्त प्रभावशाली साहित्यकार के नाम पर ही उस काल का नामकरण कर दिया जाता है। जैसे भारतेन्दु युग, द्विवेदी युग, प्रसाद युग आदि। कभी-कभी साहित्य मृज्जन की शैलियों के आधार पर काल विभाजन कर दिया जाता है, जैसे छायावादी युग, प्रगतिवादी युग अथवा प्रयोगवादी युग। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने हिन्दी साहित्य के उत्तर मध्यकाल को रीतिकाल नाम दिया है। उनके बाद इस काल का नाम 'शृंगारकाल' रखने का मुझको दिया गया। इसके पीछे तर्क यह है कि इस काल के साहित्य में शृंगार की प्रधानता है और शृंगार काल नाम रखने से घनानन्द, बोधा, घालम जैसे स्वच्छन्द काव्यधारा के कवि भी इसमें शामिल हो जाते हैं। रीतिकाल में शृंगार की प्रधानता जरूर थी, किन्तु शृंगार के साथ-साथ वीर रस और रीति की रचनाएँ भी इस काल में रची गयीं। नागरी प्रचारिणी सभा द्वारा प्रकाशित "हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास" के सातवें भाग में इस काल के और वीर रस के 188 कवियों का परिचय दिया गया है। फिर हिन्दी साहित्य के आदिकाल में भी शृंगार तथा वीर रस की ऐसी प्रधानता दिखाई देती है। शृंगार इस युग के काव्य का मुख्य विषय जरूर है, किन्तु ऐसी मुख्य प्रवृत्ति नहीं है जो कि इस काल की साहित्य के इतिहास में अन्य वालों से भिन्न बनाती हो। इसको विशिष्ट बन वाली प्रवृत्ति "रीति" है अतः उसी के आधार पर इसका नामकरण भी उचित है।

विद्वानों द्वारा सुझाये गये नामों पर स्वतन्त्र रूप से विचार करना आवश्यक जान पड़ता है। कारण यह है कि ये सभी नाम एक सीमा तक उचित भी लगते हैं किन्तु जैसे ही हम दृष्टि को व्यापक बनाने की चेष्टा करते हैं, वैसे ही अधिकतर नामों में दोष दिखाई देने लगता है। सबसे पहले अनन्त काल नाम की सीढ़ी। मिथयन्धु बिनोद ने इस काल को असन्त काल कहा है। यह नाम रचना-मर्यादा का आधार ग्रहण करने हुए दिया गया है। वास्तव में इस युग के लिए असन्त विशेषण उचित प्रतीत नहीं होता है। कारण यह है कि मिथ महोदयों ने मूल तर्क यह दिया है कि इस युग की कविता में अनन्तरण की प्रवृत्ति अधिक है। वास्तविकता यह है कि इस कविता में ऐसा कुछ भी नहीं है। मूल बात यह भी है कि रीति

कविता केवल अलंकृत ही नहीं है, इतर काव्यांगों को भी यथोचित महत्व दिया गया है। इस काल के कवियों ने अलंकार को अपनाया अवश्य है, किन्तु अलंकार से कही अधिक जोर रग पर दिया गया है। जब रग पर जोर है तो फिर प्रधानता की दृष्टि से भी देखें तो इसे अलंकृत काल नहीं कहा जा सकता है। संस्कृत काव्य-शास्त्र में अलंकार शब्द विविध काव्यांगों का बोधक अवश्य रहा है। यदि हम अलंकार शब्द का यही भाव ग्रहण करें तो यह नाम स्वीकार हो सकता है, किन्तु ऐसा हम करते नहीं हैं। इस स्थिति में वाचजुद अलंकार-प्रयोग के इसे अलंकार काल नहीं कहा जा सकता है। एक कारण यह भी है कि हिन्दी में “अलंकार” शब्द एक ही काव्यांग के लिए रूढ़ हो गया है। फिर विविध काव्यांगों का बोधक भी अलंकार को नहीं माना जा सकता है।

जहाँ तक रीति और शृंगार का प्रश्न है, ये दोनों ही अपनी-अपनी जगह विशेष महत्व रखते हैं। रीतिकाल शब्द का प्रयोग आचार्य शुक्ल ने किया है, किन्तु साथ ही उन्होंने इसे शृंगारकाल कहे जाने पर भी आपत्ति प्रकट नहीं की है। किन्तु इसका यह अर्थ किसी भी स्थिति में स्वीकार नहीं किया जा सकता कि इसे शृंगारकाल कहा जाये। जो लोग इसे शृंगारकाल मानते हैं, जैसे कि आचार्य विश्वनाथप्रसाद मिश्र, उनका प्रमुख तर्क यह है कि इस युग के कवियों की मूल प्रवृत्ति शृंगार-वर्णन की रही है। ध्यान से देखें तो यह तो कहा जा सकता है कि इस युग में शृंगार-वर्णन की प्रवृत्ति रही है, किन्तु ऐसी प्रवृत्ति व्यापकता लिए हुए है और वही काव्य का सर्वस्व है, नहीं माना जा सकता है। इस काल में जो रचनाएँ लिखी गयी हैं, वे राज्याश्रय में रहने वाले कवियों की हैं। ऐसे कवियों ने अपने-अपने आश्रयदाताओं को प्रसन्न करने के उद्देश्य से ही शृंगारिक रचनाएँ लिखी हैं। कवियों का उद्देश्य अपने-अपने आश्रयदाताओं को प्रसन्न करके उनकी काम-वासना को जगाना नहीं था, बल्कि ऐसे वर्णनों से उनका मन मोहते हुए अपने लिए बहुत कुछ प्राप्त करना था, फिर शृंगारिकता कवियों का उद्देश्य वहाँ रही। शृंगारकाल नाम को स्वीकार कर लेने पर एक आपत्ति यह भी है कि इसी युग में ऐसे कवियों की भी कमी नहीं है जो शृंगार-वर्णन करते हुए भी अपने शृंगार-कर्म से सन्तुष्ट नहीं थे। मतिराम सतसई और मिखारीदास के “काव्य निर्णय” में ही नहीं, जसवन्तसिंह के “भाषा भूषण” और यादव खाँ के “रस भूषण” में भी शृंगारिक मनोवृत्ति से बचने का मनोभाव दिखाई देता है। मतिराम सतसई की ये पवित्रियाँ देखिए :

नृपति नैन कमलनि वृथा, चितवत वासर जाहि।

हृदय कमल में हेरि लै कमलमुखी कमलाहि॥

। मतिराम : सतसई ।

इसी प्रकार मिखारीदास के इस कथन को भी देखिए :

आगे के सुकवि रीझिहैं तो कविताई न तो,

राधिका कन्हौ सुमिरन को बहानो है ॥ काव्य निर्णय ॥



उपर्युक्त दोनों उदाहरण इस बात के सूचक हैं कि ये कवि शृंगारिक काव्य को काव्य तक मानने में हिचकिचाने हैं। गोष, रमरूप और सेवादास जैसे कवियों ने अपने सशय ग्रंथों में शृंगार का बहिष्कार भी किया है। यह बहिष्कार भी वात का सूचक है कि इन कवियों की मूल प्रवृत्ति शृंगारिक नहीं है। ऐसा प्रतीत होता है जैसे इस काल के बहुत से कवियों ने अपने ग्रंथों का सृजन काव्यात्मक निरूपण के उद्देश्य से किया है। कतिपय उदाहरण देखिए जो उपर्युक्त तथ्य को प्रमाणित करते हैं—

- (1) भाषाभूषण ग्रंथ को, जो देखें चित लाय ।  
विविध अर्थ, साहित्य रस, ताहि सकल दरसाय ॥  
( जसवन्तसिंह : भाषाभूषण )
- (2) कंठ करै जो समनि मे, सोभै अति अमिराम ।  
भयो सकल ससार हित, कबिता ललितललाम ॥  
( मतिराम : ललितललाम )
- (3) पढ़त सुनत अति मति बढ़त, आनन्द कचि अधिकाय ।  
रसभूषण या ग्रंथ को, नाम घट्यो सुख पाय ॥  
( यादूबख्श : रसभूषण )
- (4) जान्यो चहै जु थोरे ही, रसकवित्त को बस ।  
तिन्ह रसिकन के हेतु यह, कीन्हो रससारस ॥  
( भिखारीदास : रससारांश )
- (5) बाँधि आदि सैं अन्त लो, यह समुझै जो कोइ ।  
ताहि और रस ग्रंथ को, फेरि चाह नहि होइ ॥  
( रसलीन : रसप्रबोध )
- (6) जो पढ़िहै या ग्रंथ को, हवै है रसिक सुजान ।  
अलंकार जुत रस कह्यो, समझि लेउ गुनमान ॥  
( राय शिवप्रसाद : रसभूषण )

वास्तविकता यह है कि इस काल के अन्तर्गत शृंगार रस पूर्णता के सा प्रभिव्यक्त नहीं हुआ है। अनेक स्थलों पर ऐसा प्रतीत होता है जैसे शुद्ध शृंगार र न होकर शृंगाराभास हो। इस विषय में डॉ. शिवकुमार शर्मा की टिप्पणी उचित प्रतीत होती है—“क्या रीतिकालीन कवियों ने शृंगार रस के समूचे अंगों का सम्यक् विवेचन किया है? और शृंगार रस के प्रति स्थायी भाव तथा उसके आलम्ब विभाव, उद्दीपन विभाव, अनुभाव और संचारियों का विशद् निरूपण उनके साहित्य में किस सीमा तक मिलता है, यह देखने की बात है। समस्त रीतिकालीन कवियों के अवलोकन के पश्चात् यही कहा जा सकता है कि इस काल के कवियों में—उनकी

कृतियों में ऐसी परिपाटी नहीं है। वास्तव में इस काल में शृंगार की प्रधानता सर्वनिश्चित है किन्तु वह स्वतन्त्र नहीं है।<sup>14</sup> शृंगारिकता भी यहाँ रीति पर आधित्य दिखलाई देती है। इस काल में जिन प्रवृत्तियों को महत्व मिला है, वे किसी न किसी रूप में रीति द्वारा पोषित हैं। ऐसी स्थिति में इस काल को शृंगारकाल की प्रमिधा प्रदान नहीं की जा सकती है।

डॉ. महेन्द्रकुमार जैसे समीक्षकों की तो यहां तक धारणा है कि रीतिकाल में भले ही बिहारी जैसे कवियों ने शृंगारिक रचना की हो, किन्तु उसके मूल में उनकी अपनी शृंगारिक प्रवृत्ति थी, यह नहीं कहा जा सकता है।<sup>15</sup> कारण यह है कि ये शृंगारिक ग्रन्थ बिलासी आश्रयदाताओं के मनोरंजन के लिए लिखे गए हैं। फिर इन शृंगारिक ग्रंथों पर काव्यशास्त्र की भी गहरी छाप है। शृंगारकाल नाम को यदि थोड़ी देर के लिए स्वीकार भी कर लिया जाय तो कलापक्ष पूरी तरह छूट जाता है। अतः कह सकते हैं कि इस काल को न तो शृंगारकाल कहा जा सकता है और न इस काल की मूल प्रवृत्ति शृंगारिक है।

“कलाकाल” नाम का औचित्य भी किसी भी प्रकार से समझ में नहीं आता है। ध्यान से देखने पर स्पष्ट होता है कि अलंकार काल और कलाकाल दोनों ही नाम लगभग एक जैसे हैं। अन्तर है तो केवल इतना कि कलाकाल शब्द अपनी परिधि में काव्य के समस्त कलापक्ष को समेटे हुए है, जबकि अलंकारकाल नाम कला के एक ही पक्ष को लेकर चला है। यदि कलाकाल नाम को स्वीकार कर लिया जाय तो यह प्रमाणित हो जायगा कि यह काल कला का ही काल है तथा इसमें भावनात्मकता अथवा रसिकता के लिए कोई स्थान नहीं है। यह स्वीकार नहीं किया जा सकता, अतः इसे कलाकाल नाम देना संकुचित दृष्टिकोण का परिचायक है।

अब केवल एक नाम शेष रह जाता है और वह है—“रीतिकाल”। इस नाम के साथ-साथ अथवा इस नाम के औचित्य पर विचार करने से पूर्व दो सुझावों पर भी विद्वानों ने विचार किया है। पहले सुझाव के अनुसार इस काल को दरबारी युग कहा जाना चाहिए और दूसरे के अनुसार इसे मुक्तककाल कहा जाना चाहिए। हमारी धारणा है कि ये दोनों ही नाम अपनी-अपनी सीमाओं में कँद हैं, अतः स्वीकार्य नहीं हो सकते। दरबारी युग नाम से जो मूल आपत्ति उठती है, वह यह है कि यह नाम इस काल की मूल प्रवृत्ति का बोधक नहीं बन पाता। दूसरी बात यह भी है कि इस काल में रचित साहित्य केवल दरबारियों का ही साहित्य नहीं है, उनका भी साहित्य है जो किसी भी कारण से सही, दरबारों में प्रवेश नहीं पा सके और उनसे बाहर रहकर अच्छे काव्य का सृजन करते रहे। जहाँ तक मुक्तक काल नाम का प्रश्न है, वह भी अनुपयुक्त है। कारण यह है कि मुक्तक काव्य की रचना तो

भक्ति-काल में भी हुई है, फिर उसे भी मुक्तकाल क्यों न कहा जाय ? जिस प्रकार भक्तिकाल को मुक्तकाल नहीं कह सकते, उसी प्रकार और उसी आधार पर रीतिकाल को भी मुक्तकाल नहीं कहा जा सकता है। रीतिकाल में तो प्रबन्ध-काव्यों की रचना भी हुई है ऐसी स्थिति में ये दोनों नाम न तो उचित ही हैं और हमारी दृष्टि में तो विचारणीय भी नहीं है।

अवधानपूर्वक देखने पर यही ठीक लगता है कि हिन्दी साहित्य के उत्तर-मध्यकाल को रीतिकाल नाम से अभिहित किया जाय। शृंगारकाल आदि अन्य नामों की तुलना में यह नाम न केवल वैज्ञानिक और संगत है, अपितु इस युग के कवियों की प्रवृत्ति को भी सूचित करता है। रीति-निरूपण की प्रवृत्ति इस काल की प्रमुख विशेषता है। इतना ही नहीं, शृंगार का विवेचन, अलंकार के प्रति मोह और लक्षण ग्रंथों के आधार पर अथवा लक्षण ग्रंथों में निर्दिष्ट नियमों के आधार पर रचा जाने के कारण जो मूल प्रवृत्ति उभरती है, वह रीति-परकता की ही है। रीति शब्द को व्यापक अर्थ में ग्रहण किया जाना चाहिए। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने ऐसा ही किया है। ऐसी स्थिति में रीतिकाल नाम अन्य नामों की तुलना में अधिक उपयुक्त प्रतीत होता है। रीतिकाल नाम को स्वीकार कर लेने पर समूचे रीतिकाल की सभी प्रमुख प्रवृत्तियाँ इसमें समाहित हो जाती हैं। वस्तुतः रीति की प्रवृत्ति इस काल में व्यापकता लिए हुए है। डॉ. भगीरथ मिश्र ने इसी आधार पर कहा है कि "कलाकाल कहने से कवियों की रसिकता की उपेक्षा होती है, शृंगार-काल कहने से वीररस और राज-प्रशंसा की। रीतिकाल कहने से प्रायः कोई भी महत्वपूर्ण वस्तुगत विशेषता उपेक्षित नहीं होती है और प्रमुख प्रवृत्ति सामने आ जाती है। यह युग रीति-पद्धति का युग था, यह धारणा वास्तविक रूप में सही है।"<sup>6</sup>

इसी प्रकार का मत डॉ. सरनदास बनोत का भी है। उन्होंने लिखा है कि "रीति-काल से अभिप्राय उस काव्य-साहित्य से है जिसकी सज्जना में कवि का ध्यान प्रमुख रूप से काव्य के विभिन्न अंगों के निरूपण की ओर रहा है और रीतिकाल हिन्दी साहित्य का वह युग है जिसमें इस प्रकार के लक्षण-ग्रंथों की रचना ही अधिक हुई। हिन्दी साहित्य के इतिहास में 19वीं एवं 19वीं इन दो जताब्दियों में रचा गया अधिकांश साहित्य इसी प्रकार का है।"<sup>7</sup>

समग्र विवेचन के पश्चात् यही कहना उचित प्रतीत होता है कि उत्तर-मध्यकाल के नामकरण की समस्या निराधार और निर्मूल है। इस काल के लिए रीतिकाल नाम ही सर्वाधिक उपयुक्त और समीचीन है। यह वह नाम है जो समूची रीति-कविता की अधिकांश प्रवृत्तियों को धरने में समर्थ है। इस बात का भी कोई अर्थ नहीं है कि शुक्लजी ने इसे दबी जुवान से शृंगारकाल कहा है। मने हो

ऐसा कह गये हों, किन्तु वे शृंगारकाल नाम के पक्ष में स्वयं भी नहीं थे। यदि इसके पक्ष में होते तो यह क्यों कहते कि "कोई चाहे तो शिवेश्वर शृंगार काल भी कह सकता है।" "कोई चाहे" जैसा प्रयोग इस बात की सूचना देता है कि भाषायें जिन दश नाम को स्वीकार नहीं करते हैं

रीतिकाल का प्रवर्तक:—

जिस प्रकार रीतिकाल के नामकरण को लेकर विवाद सृजित किया गया है, उसे ही इसके प्रवर्तक को लेकर भी विवाद सृजित किया गया है। कुछ विद्वान् भाषाओं के केशव को रीतिकाल का प्रवर्तक कवि मानते हैं, तो कुछ दूसरे भाषायें रीतिकाल के प्रवर्तक का भय भाषायें चिन्तामणि को देना चाहते हैं। डॉ. श्यामसुन्दर दास का मत है कि समय विभाग के अनुसार केशव नितिकाल में पड़ते हैं और गोस्वामी तुलसीदास आदि के समकालीन हैं। केशव ने "रामचन्द्रिका" लिखी, किन्तु इसी ग्रंथ में प्रणयन के आधार पर केशव को रीतिवादी नहीं माना जा सकता है। वे रीति-ग्रंथों की परम्परा के भाषायें अवगत हैं, किन्तु उन्हें प्रवर्तक नहीं माना जा सकता है। जिन लोगों ने केशव को रीतिग्रंथों का आदिम भाषायें माना है, वे भी भ्रम के शिकार हैं। क्योंकि केशव से पहले भी कई रीति-ग्रंथ लिखे जा चुके थे। स्वयं तुलसीदास ने "साहित्य सङ्घरी" लिखी थी, नन्ददास ने "रसमञ्जरी" लिखी थी और हजूराम ने "हितारंगिणी" य करनेल ने "करुणाभरण" जैसे ग्रंथ लिखे थे। केशव का नाम तो बाद में आता है। यह तो माना जा सकता है कि केशवदास ने विधिवत रीतिकाल का प्रणयन किया। भाषायें शुक्ल ने भी इन्हें रीतिकाल का प्रवर्तक नहीं माना है। उनके अनुसार रीतिकाल का प्रवर्तक चिन्तामणि को मानना चाहिए।

भाषायें शुक्ल की मान्यता है कि केशवदास ने काव्य के सभी अंगों का नेरूपण शास्त्रीय पद्धति पर किया है, इसमें सन्देह नहीं, किन्तु फिर भी वे रीतिकाल का प्रवर्तक नहीं हैं। इस विषय में उनका तर्क है कि हिन्दी में रीति-ग्रंथों की प्रचलित और अस्पष्ट परम्परा का प्रवाह केशव की "कविप्रिया" के प्रायः 50 वर्षों से चल रहा है और वह भी एक भिन्न आदर्श को लेकर, केशव के आदर्श को लेकर नहीं। प्रश्न यह उठता है कि शुक्लजी की इस मान्यता का आधार क्या है? इसके लिए हम भाषायें शुक्ल के मत को ही ध्यान से देखें तो बात स्पष्ट हो सकती है। उन्होंने एक वाक्य में यह लिख दिया है कि हिन्दी के रीतिग्रंथों की प्रचलित परम्परा चिन्तामणि त्रिपाठी से चली है। अतः रीतिकाल का प्रारम्भकर्ता और प्रवर्तक उन्हीं को मानना चाहिए। भाषायें शुक्ल का यह मत प्रायः मान्य रहा है, किन्तु परवर्ती लोगों के आधार पर अब केशव को ही रीतिकाल का प्रवर्तक माना जाने लगा है। डॉ. शिवकुमार शर्मा जैसे लोग तो केशव को बहुमुखी प्रतिभा का धनी मानते हुए सभी रीतिकालीन प्रवृत्तियों का प्रवर्तक भी मानते हैं।

इस विषय में यह ध्यान रखना चाहिए कि युग-विशेष की प्रमुख साहित्यिक प्रवृत्ति के आविर्भाव के पीछे कोई न कोई समृद्ध परम्परा भी रहती है और परिस्थितियाँ भी अपनी भूमिका निभाती हैं। इस परम्परा और इन परिस्थितियों को ध्याते बढ़ाने का कार्य कोई साहसी व्यक्ति ही कर पाता है। ऐसा व्यक्ति ही किसी प्रवृत्ति का पहला व्यक्ति न रहा हो भयवा अपने परिवर्तनों की तुलना करते ही उसका योगदान कम रहा हो, किन्तु प्रेरक होने के कारण यह उस प्रवृत्ति का प्रवर्तक कहलाने का अधिकारी तो होता ही है। इसी आधार पर यदि रीति-कविता पर विचार करें तो आचार्य केशव ही ऐसे व्यक्ति ठहरते हैं। निःसंकोच भाव से रीतिकाल की व्यापक और पुष्ट रीतिनिरूपण प्रवृत्ति का प्रवर्तक कहा जा सकता है।<sup>१</sup> डॉ. महेन्द्रकुमार ने तो यह भी लिखा है कि इस काल में अनेक कवियों ने केशव की कवि आचार्य कहकर उनके प्रति स्पष्ट शब्दों में श्रद्धा की ध्वनि नहीं की, देव जैसे इस युग के प्रतिष्ठित कवि के प्रथम रीतिक "भावविलास" के लिए इनकी रचनाएँ ही रही हैं, यह इन दोनों के ग्रंथों की तुलना करके सहज ही जाना जा सकता है। इतना ही नहीं, कुलरति, रतिक गोवि, हमीरदास और श्याल आदि इस काल के प्रमुख सर्ग निरूपकों ने अपने रीतिनिरूपण क्रम में अनेक स्थलों पर इनका तथा इनकी रचनाओं का नामोल्लेख नहीं किया, अनेक छन्द भी प्रमाण स्वरूप उद्धृत किए हैं—कतिपय तो रीतिनिरूपण के प्रसंग में दण्डी के छन्दों को उद्धृत कर मनोवैज्ञानिक दृष्टि से प्रयोज्य आत्मप्रदर्शन की भावना के रूप में जहाँ एक ओर जाने-अनजाने में प्रकट कर गये हैं कि केशव जैसे प्रतिष्ठित आचार्य के सदोप काव्य की तुलना सर्वथा निर्दोष काव्य की रचना करने के कारण हम उनसे ऊँचे रीति-निरूपक बही दूसरी ओर उन्होंने अपने विषय में यह प्रमाणित कर दिखाया है कि उन आलोचक के लिए अपेक्षित साहस और प्रतिभा अवश्य विद्यमान थी।<sup>२</sup>

केशव के प्रवर्तक होने के विरोध में और विन्तामणि को रीतिकाल का प्रवर्तक प्रमाणित करने के उद्देश्य से आचार्य शुक्ल ने एक यह तर्क भी दिया है कि केशव ने संस्कृत-काव्यशास्त्र की ध्वनिकालपूर्ववर्ती भाषा, दण्डी आदि की भलंकावादी परम्परा को अपनाया, जबकि रीतिकालीन रीतिकवियों ने मम्मट, विश्वनाथ, भानुदत्त, जयदेव और अप्पय दीक्षित को ध्वनिकाल-परवर्ती परम्परा का आधार लिया।<sup>३</sup> इस तर्क को भी आंशिक रूप से ही स्वीकार किया जा सकता है। इसका कारण देते हुए कहा जा सकता है—

“इस काल में ऐसे भी आचार्य हैं जिनमें कुछ दण्डी आदि की परम्परा का प्रभाव है। वे प्रामाण्य करने इच्छित होते हैं तो दूसरे नायिकाओं के भलंकारों के उदाहरणों के साथ इस ही विषय के निरूपण के रूप में प्रस्तुत कर उठते हैं।”

के समान प्रकारान्तर से भलंकार-भलंकार्य के भेद की स्वीकार कर लेते हैं। दूसरे, इस काल के अन्तर्गत भलंकार-निरूपण के लिए जिन अल्प्य दीक्षित का आश्रय व्यापक रूप से ग्रहण किया गया, वे भी मामह, दण्डी, उद्भट आदि के समान भलंकारवादी ही थे, रस, भावादि की भलंकार के रूप में इनके (अल्प्य दीक्षित के) द्वारा दण्डी आदि के समान कहा जाता है। इसका पुष्ट प्रमाण है—रसिकप्रिया में से अनेक द्वारा रसवाद का मनोयोगपूर्ण विवेचन भी यही प्रमाणित करता है कि इन लोगों ने रसवादी होते हुए भी भलंकारवाद को संस्था, विरस्कार नहीं किया था। रहा यह कि इन्होंने मामह, दण्डी आदि का आश्रय क्यों नहीं लिया, उसका सम्भवतः यह कारण है कि ध्वनिपूर्व के इन आचार्यों की सुलता में परवर्ती अल्प्य दीक्षित का भलंकार-विवेचन अपेक्षाकृत अधिक व्यवस्थित, सरस, सुबोध एवं सुकण्ठ होने के कारण सामान्य पाठक के लिए भाषा के माध्यम से प्रस्तुत किया जाने योग्य तो था ही, इनके लिए भी सहज ग्राह्य था। सबसे बड़ी बात तो यह है कि जिस “जदपि मुजाति सुलक्षणी” “दोहे के आघार पर केशवदास को भलंकार-वादी घोषित किया जाता है, उसी से प्रभाव ग्रहण कर इस काल के अनेक कवियों ने भलंकारों को “कविता-वनिता” के आश्रय कहा है। फिर “कविप्रिया” को ही दृष्टि में रख कर इस युग के कवियों के ऊपर केशव के प्रभाव की आकलन का प्रयत्न नहीं किया जाना चाहिए। इस दृष्टि से यदि रीतिकालीन कवियों पर केशव के समग्र प्रभाव का आकलन किया जाय तो कहना होगा कि इनकी “रसिकप्रिया” इन कवियों के लिए मानुदत्त की “रसमञ्जरी” और “रसतरंगिणी” के समान नायिका भेद, सखी, दूती, हाव, भाव, रस आदि सम्बन्धी विवेचन के लिए व्यापक रूप से प्रादर्श रही है। इनके समान अनेक लोगों ने शृंगार रस को सभी रसों में श्रेष्ठ माना है—यह बात दूसरी है कि देव आदि कतिपय समर्थ कवियों को छोड़कर शृंगार रस में अन्य रसों का अन्तर्भाव वे लोग नहीं कर सके। इतना ही नहीं, इस काल में “रसिकप्रिया” इतना लोकप्रिय रही कि इस पर अनेक टीकाएँ तो लिखी ही गयीं, इसके एक एक छन्द पर चित्रकारी ने चित्र भी बनाए। वास्तव में इस काल का सर्वाधिक लोकप्रिय विषय शृंगाररस और नायिका-भेद विवेचन ही रहा है और उसके निरूपण के क्षेत्र में केशव का व्यापक प्रभाव अतर्क्य है। इनके पाण्डित्य की प्रखरता को किसी ने भी अस्वीकार नहीं किया। अतएव इन सभी तथ्यों की दृष्टि में रखकर यह सहज ही कहा जा सकता है कि केशव ही रीतिकाल की रीति-निरूपण-प्रवृत्ति के प्रवर्तक कहलाने के अधिकारी हैं। (डॉ० महेन्द्रकुमार की पुस्तक ‘हिन्दी साहित्य का उत्तर मध्यकालः रीतिकाल’ के पृष्ठ 81-82 से सामान्य उद्धृत)

**सीमा निर्धारण :—**

भक्तिकाल के अन्तिम वर्षों में ही एक नवीन धारा हिन्दी साहित्य जगत में

प्रवाहित होने लगी। इस नवीन धारा का प्रारम्भ आमतौर पर संवत् 1700 वि. से माना गया है। यह संवत् 10-20 वर्ष पहले भी हो सकता है। भक्तिकाल के अन्तिम चरण में शृंगारिकता का धुलकर निरुपण होने लगा था। कविवर्य काव्य शास्त्र एवं काव्यांशों की ओर भी ध्यान देने लगे थे और एक प्रकार से यह लगने लगा था कि भक्तिकाल के गर्भ से ही कोई नयी धारा फूट पड़ी है। यह स्वामाधिक भी था क्योंकि कोई भी काव्यधारा न तो अचानक उदित होती है और न प्रधानतः लुप्त हो जाती है। जब कोई धारा विशेष बल रही होती है, तब उसी के समानान्तर कुछ काल तक कुछ दूसरी धाराएँ भी प्रवाहित होती रहती हैं। समय पाकर समानान्तर प्रवाहित होने वाली ये धाराएँ ही बड़ी और ठगपक हो जाती हैं और तब एक दिन यह अनुभव किया जाने लगता है कि अब इस धारा का नामकरण भी करना चाहिए और इसके प्रारम्भिक वर्षों का निर्धारण भी। यह स्थिति प्रत्येक काल से जुड़ी हुई है।

हिन्दी साहित्य के प्रारम्भिक काल में जहाँ साहित्यिक गतिविधियों का वैविध्य दिखाई देता है, वही परवर्ती भक्तिकाल में पारलौकिकता एवं अर्ध्यात्म समन्वित जातीय भावनाओं की प्रचुरता भी दिखाई देती है। हाँ, रीतिकाल में इस प्रकार की कोई भावना दिखाई नहीं देती है। यह ठीक है कि रीतिकाल में लौकिक एवं भौतिक भावनाओं की ही प्रधानता रही है, फिर भी यह स्पष्ट है कि इसमें वैयक्तिकता या लोक-तत्त्वों को कोई प्रथम नहीं मिल पाया है। इसके और भले ही कितने ही कारण रहे हों, किन्तु प्रमुख कारण था—राजनीतिक दासता के साथ-साथ पराभित रहने की भावना। समय का चक्र निरन्तर घूमता रहता है। यह कारण है कि रीतिकाल के अवतरण के कुछ वर्ष पहले में ही ऐसे कवियों का वर्ग उभरकर सामने आने लगा था जो राज-दरबारों से जुड़े हुए थे। यही कारण है कि रीतिनाट्य इन्हीं पराभित मनोवृत्ति एवं भावनाओं के कारण दरबारी वातावरण में पला, पनपा और वही साहित्यिक अभिरूपा फूटती गयी।

रीतिकाल की पृष्ठभूमि में धार्मिकता की भावना प्रमुख रही है। भक्तिकाल घावजूद शृंगारिकता और प्रेम-भावना के धार्मिक चेतना का ही काव्य है। एक स्थिति लम्बे समय तक नहीं चल सकती है और न एक मनोवृत्ति विशेष एक लम्बी अवधि तक अपना प्रभाव जमाये रख सकती है। रीतिकाल का अवतरण इस बात का सूचक है कि भक्तिकाल की धार्मिकता अथवा आध्यात्मिकता यहाँ आकर लौकिक शृंगार में बदल गयी है। यद्यपि सूरदास ने शृंगार का चरम रूप उपस्थित कर दिया था, फिर भी सूर को शृंगारी कवि कहने की अपेक्षा हम भक्त कवि कहना ही अधिक पसन्द करते हैं। इसका कारण यह है कि सूर का काव्य एक धार्मिक विषय उभारता है न कि शृंगारिक भाव-विषय।

जैसा कि ऊपर कहा गया है, रीतिकाल का प्रारम्भ सामान्यतः संवत् 1700 वि. से माना गया है, किन्तु इसका यह अर्थ बदायि नहीं कि इसके पहले रीतिनाट्य

की परम्परा के कोई तथ्य नहीं दिखाई देते हैं। काव्य की निर्देशित प्रवृत्ति का प्रारम्भ हुई, कैसे प्रारम्भ हुई और किस रूप में 'गामन' आई, इसे जानने की कोई निश्चित मापदण्ड हमारे सामने नहीं होता है। जब कोई भी धारा उभर कर सामने आती है, तब यह मानना चाहिए कि उस धारा विशेष की पीढ़ी-कुछ वर्ष पहले अवश्य रही होगी। रीतिकाल के सम्बन्ध में भी यही सिद्ध है। जब हम किसी काल की सीमारेखा निर्धारित करते हैं, तब हमारा तात्पर्य यह होता है कि प्रवृत्ति विशेष प्रमुख कब से बनी और उसका सतत् प्रवाह किस सीमा तक दिखाई देता है। शृंगार-वर्णन तो आदिकाल में भी उपलब्ध है और भक्तिकाल में भी, किन्तु वहाँ शृंगार का स्वरूप और प्रयोजन दोनों ही भिन्न हैं। रीतियुगीन काव्य में शृंगार का जो स्वरूप है, वह मासल तृप्ति और भोगवाद की सीमाओं को भी पार कर गया है और यह लगता है जैसे भोगवाद का चरम रूप जिस रूप में इस काव्य में है, वैसा इससे पहले नहीं रहा।

रीतिकाव्य में शृंगार का जो स्वरूप है, उसका पूर्वाभास हमें कृष्णभक्त कवियों में दिखाई देता है। कृष्णभक्ति की छोट में अनेक कवियों ने नायिका-भेद एवं भालकारिक रीतियुगीन प्रवृत्तियों का चित्रण भक्तिकाल में ही प्रारम्भ कर दिया था। केशव ने पूर्व भक्तिकाल में जो काव्यशास्त्रीय ग्रंथ मिलते हैं, वे भी रीतिकाल की भूमिका को ही सामने लाते हैं। रीतिशास्त्र का विवेचन रीतिकाल में आकस्मिक घटना नहीं है, इसके लिए भक्तिकाल हमारे सामने एक पृष्ठाधार प्रस्तुत कर देता है। 17वीं शताब्दी में क्रमशः करनेस, रहीम, बलभद्र मिश्र, एवं अकबर के दरबारी कवि गंग के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं। इन सभी कवियों ने संस्कृत में उपलब्ध काव्यशास्त्र विषयक रचनाओं को आधार बनाकर नायिका-भेद, भालकार एवं रस आदि काव्यांगों का विवेचन किया है। इन्होंने विवेचन तो किया है किन्तु फिर भी इनकी गणना रीतिकाल की सीमारेखा में नहीं की जाती है। ऐसी स्थिति में यह सहज ही कहा जा सकता है कि रीतिकाल में जिस रीतिनिरूपण की प्रवृत्ति को प्रमुखता प्राप्त है, उसका विधिवत एवं सम्यक् रूप रीतिकाल से ही देखने को मिलता है, वीज भले ही पहले रहे हों। इसी आधार पर अधिकांश विद्वान और हिन्दी साहित्य के इतिहास लेखक रीतिकाल की प्रारम्भिक सीमा सन् 1700 वि. से स्वीकार करते हैं।

रीतिकाल की समयावधि में भक्ति आदि समस्त मान्य प्रवृत्तियाँ पीछे पड़ गयीं थीं। अभिप्राय यह है कि संवत् 1700 से 1900 वि. तक की अवधि में भक्ति की धारा, बल्कि कहे कि एक दीर्घ धारा, अवश्य दिखाई देती है, किन्तु प्रकुल धारा के रूप में शृंगार धारा को ही लिया जा सकता है। रीतिकाल में भक्ति शृंगार को पुष्ट करने के लिए आई है। शुद्ध शृंगारिकता का पोषण करने



के उद्देश्य से भक्ति कार्यरत रही है। बिहारी, देव, पद्माकर, भतिराम जैसे कवियों के काव्य में भक्ति शृंगारिकता के सांचे में ढली हुई है। इससे यह प्रमाणित होता है कि भक्ति है तो सही, नीति भी है, किंचित धार्मिकता भी है, किन्तु ये सभी भाव शृंगार का पोषण करने के उद्देश्य से ही लाये गये हैं। कहीं-कहीं ऐसा भी लगता है जैसे कवि शृंगार के स्थूल चित्र प्रस्तुत करते-करते यह भी सोचने लगा है कि शृंगार का चरम रूप हो गया, अब थोड़ी देर के लिए भक्ति भाव की रचनाएँ भी लिख लेनी चाहिए ताकि किंचित धर्म कमाया जा सके। बिहारी सतसई में भक्ति के दोहे कितने हैं? केवल उतने ही जितने कि एक प्रेमी और शृंगारी कवि के मनस्तोष के लिए आवश्यक होते हैं। इस विवेचन से यह स्पष्ट हो जाता है कि रीतिकाल का लगभग दो सौ वर्षों का समय या तो रीति-निरूपण से जुड़ा हुआ है अथवा शृंगार के विविध रूपों से। भक्ति और नीति अथवा कहे कि वीर भावना तो केवल गौण प्रवृत्ति बनकर रह गयी हैं। अतः कालक्रम की दृष्टि से यदि रीति-काल की सीमा 1700 से 1900 वि. तक फैली हुई है तो विषय-निरूपण अथवा भाव-निरूपण की दृष्टि से वह शृंगारिकता, उसके विविध पक्षों और रीति-निरूपण तक ही सीमित है। यही रीतिकाल की सीमाएँ हैं।

### संदर्भ संकेत

1. मिश्रबन्धु विनोद भाग दो, पृ. 680
2. मिश्रबन्धु विनोद भाग दो, पृ. 682
3. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ. 233
4. डॉ. शिवकुमार मिश्र : हिन्दी साहित्यः युग और प्रवृत्तियाँ
5. डॉ. महेन्द्रकुमार : हिन्दी साहित्य का उत्तर मध्यकाल : रीतिकाल, पृ. 4
6. डॉ. मगीरथ मिश्र : रीतिसाहित्य
7. डॉ. सरनदास मनोत : श्री तिलकराज के हिन्दी साहित्य का विवेचनात्मक इतिहास में उद्धृत, पृ. 209
8. डॉ. महेन्द्रकुमार : हिन्दी साहित्य का उत्तर मध्यकालः रीतिकाल, पृ. 78-79
9. डॉ. महेन्द्रकुमार : वही, पृ. 80
10. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ. 225

### 3. रीतिकाल : पृष्ठभूमि एवं व्यक्तित्व

#### साहित्यिक सामग्री

साहित्य युग का प्रतिबिम्ब होता है। जैसा युग होता है—वैसा साहित्य सामने आता है। कोई भी रचनाकार जैसे अपनी विचारधारा को उपेक्षित नहीं कर सकता, वैसे ही युगीन परिवेश को उपेक्षित करके साहित्य-साधना के मार्ग पर भ्रमसर नहीं हो सकता है। प्रायः देखने में आता है कि युगीन वातावरण एकपक्षीय न होकर बहुपक्षीय होता है। उसके निर्माण में अपने समय की राजनीति, समाज-नीति एवं सामाजिक स्थिति के साथ-साथ संस्कृति, साहित्य और कला मूल्यों का विशेष योग रहता है। यही कारण है कि जब हम किसी युग विशेष में रचित साहित्य का अध्ययन, विश्लेषण और मूल्यांकन करते हैं तब तत्कालीन राजनैतिक, सामाजिक और सांस्कृतिक अवस्था का ज्ञान प्राप्त करके ही अपने कार्य में सफल हो सकते हैं। यह नियम रीतिकाल के ऊपर भी लागू होता है। रीतिकालीन साहित्य के अध्ययन के प्रसंग में इसकी अनिवार्यता इसलिए भी बढ़ जाती है कि इस साहित्य के निर्माण की दो ढाई सौ वर्ष की दीर्घ अवधि में भारत के हिन्दी भाषी देश की राजनीतिक, सामाजिक और सांस्कृतिक अवस्था में अनेक उतार-चढ़ाव आये तथा वर्ग विशेष की अभिरुचि द्वारा नियमित होने के कारण साहित्य और कला में विशेष दिशा प्राप्त की।

रीतिकाल की जो स्थितियाँ अथवा परिस्थितियाँ रही हैं उन्हें हम राज-नैतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक, कलात्मक और साहित्यिक शीर्षकों में विभाजित करके देख सकते हैं। यह मथन नहीं है कि हम रीतिकाल का सही मूल्यांकन भी कर लें और इन परिस्थितियों की उपेक्षा भी कर लें। साहित्य युग का प्रतिबिम्ब होता ही इसलिए है कि उसमें न केवल संस्कृति, समाज और धर्म का रंग होता है, अपितु समूचा युग साहित्य के माध्यम से बोलता नजर आता है। यही कारण है कि रीतिकाल के अध्ययन के लिए पहले इस काल की विविध परिस्थितियों का आकलन-विश्लेषण आवश्यक है।

**राजनीतिक अवस्था :**

राजनीतिक दृष्टि से रीतिकाल निरंकुश राजतंत्र का काल था। यह वह काल था, जबकि राजनीतिक स्तर पर पर्याप्त उथल-पुथल हो रही थी। अकबर ने साहिष्णुता की नीति से जिस साम्राज्य का निर्माण किया था, वह साम्राज्य शाहजहाँ के समय तक कलागत उदारता और विलासिता आदि में चरम सीमा पर पहुँच चुका था। दिल्ली का शासक जगदीश्वर बन गया था अथवा उसे इतना

गम्मान प्राप्त हो गया था कि प्रजा और बड़े-बड़े सामाजिक उमे दिल्लीश्वर के माय-माय जगदीश्वर भी कहने लगे थे। जहांगीर ने अपने शासनकाल में राज्य का जो विस्तार किया था, शाहजहाँ ने उसकी वृद्धि इतनी अधिक कि उत्तर भारत के अतिरिक्त दक्षिण में अहमदनगर, बीजापुर और गोल्कण्डा राज्य तक उत्तर-पश्चिम में सिन्ध के सहरी बन्दरगाह से लेकर असम में मिलहट एवं अफगान प्रदेश के विस्तृत किले में लेकर दक्षिण के श्रीरंग तक एक छत्र साम्राज्य की स्थापना हो गयी।

राजपूत लोग भी दिल्ली शासकों के विश्वात्मपात्र और स्वामिभक्त बनकर उनकी शरण में जाने लगे थे। एक प्रकार से इन्होंने अपनी स्वामिमर्क का परिचय देने के लिए दिल्ली के शासन और उसके शासकों की आधीनता स्वीकार कर ली थी। हमें कोई सन्देह नहीं कि उस समय सामान्यतः देश में शांति थी और राजाओं का राजकीय पूरी तरह भरा हुआ था। मुगल शासकों ने जो बड़ी-बड़ी इमारतें बनवाईं, ताजमहल और मयूर-मिह्रासन का जो निर्माण कराया, वह तत्कालीन मुगल वैभव को प्रगट कर रहा था। धीरे-धीरे यह वैभव कम होने लगा और सन् 1658 में शाहजहाँ बीमार हो गया। स्थिति यह भी हुई कि उसका देहावसान हो गया। परिणामस्वरूप उसके बेटों में राज्य-प्राप्ति के लिए संघर्ष शुरू हो गया। इस संघर्ष के प्रारम्भ होने ही मुगल शासन का वैभव ह्रासोन्मुख होने लगा। शाहजहाँ का पुत्र दारा शिकोह जितना धार्मिक, सहिष्णु और उदार था। उतना ही अलोकपिय, असहिष्णु, अहंकारी, छोटा पुत्र औरंगजेब था। अपनी कूटनीतिक चालवाजियों एवं क्रूर व्यवहार के कारण औरंगजेब नित्यप्रति नयी-नयी योजनाएँ बनाना रहता था। ऐसी ही योजनाओं में उसकी एक योजना यह भी रही कि उसने दाराशिकोह की हत्या कर दी और शासन की बागडोर स्वयं संभाल ली। जैसे ही यह घटना घटी वैसे ही जागीरदारों, राजाओं और हिन्दुओं द्वारा धार्मिक उपद्रव प्रारम्भ हो गये। जब एक बार उपद्रव प्रारम्भ हो जाते हैं तब राजा के लिए उन्हें दबाना अथवा उन पर नियंत्रण करना आवश्यक हो जाता है। यही औरंगजेब के माय भी हुआ।

अपने शासनकाल में औरंगजेब का अधिकांश समय विविध उपद्रवों के दमन में व्यतीत हुआ। इसी कारण वह व्यबिधित, सुगठित एवं विस्तृत साम्राज्य की स्थापना नहीं कर पाया। अपने अहंकार के कारण वह किसी की बात नहीं सुनता था। अपनी आज्ञा के उत्संघन को वह शत्रुवत् व्यवहार मानता था और सदैव अपनी मनमानी करने में लगा रहता था। इसी अहमन्यता एवं संकीर्ण वृत्ति के कारण औरंगजेब के पुत्र अपने व्यक्तित्व को नहीं बना पाये। उनके किसी भी पुत्र के भीतर किसी अद्भुत प्रतिभा का विकास नहीं हो पाया और इसी से हिन्दुओं में विश्वास नहीं जमाया जा सका। हिन्दू लोग बिखर गये और साम्राज्य भी

विस्तारता गया। औरंगजेब के बाद सन् 1707 में उसके पुत्रों के बीच भी मता के लिए मंथन हुआ। परिणामस्वरूप औरंगजेब का द्वितीय पुत्र मुहम्मद जम (शाह-आलम प्रथम) मंथन में विजित होकर मिहामनारुह हुआ। यह अपने पिता औरंगजेब की तुलना में किंचित उदार था किन्तु तत्कालीन परिवेश में पोंच वषों से अधिक शासन की यागदोर नहीं ममान पाया। इसकी मृत्यु के बाद सन् 1712 के बाद मुगल साम्राज्य का पतन शुरू हो गया। यह स्थिति सन् 1759 तक चलती रही और इस बीच विविध मंथनों तथा देवीय प्रकोप के कारण कोई भी बादशाह अपने समय तक शासन नहीं कर पाया।

उपरोक्त परिेश में स्थिति यह हो गयी कि राजगद्दी के लिए मंथन होने रहे, शासक लोग थोड़े-थोड़े समय के लिए शासन करते रहे और मयोगवश जिन शासकों की कुछ अधिक समय मिला, वे साम्राज्य की और ध्यान न देकर अपने विलास में डूबे रहे। इस स्थिति ने अन्तर्व्यवस्था और अशांति को बढ़ावा दिया और साथ ही साथ छोटे-छोटे जागीरदार अपने आपको स्वतंत्र शासक घोषित करने में भी बाज नहीं आये। धीरे-धीरे स्थिति ऐसी हो गयी कि केन्द्र की शक्ति कमजोर पड़ती गयी और साम्राज्य दिल्ली और आगरा के क्षेत्रों में सीमित होकर रह गया। इसी बीच सन् 1738 में नादिरशाह ने आक्रमण किया और इस साम्राज्य की नींव प्रलय हिला दी। जो कुछ बच रहा गया था उसे सन् 1761 में अहमदशाह अब्दाली के आक्रमण ने तहश-नहश कर दिया। मुगल शासन समाप्त हो गया जबकि कहे कि कमजोर पड़ गया। इस स्थिति का फायदा अंग्रेजों ने उठाया। उन्होंने अपनी शक्ति को मंचित किया और सन् 1803 ई. तक अंग्रेजों ने सम्पूर्ण भारत पर आधिपत्य-सा कर लिया। इस समय मुगल सम्राट नाम मात्र के शासक थे, असली सत्ता अंग्रेजों के हाथ में केन्द्रित हो गयी। सन् 1857 ई. में देशभरपी राज्य-क्रांति हुई और हमने एक बार पुनः शक्तिहीन हुए तथा विनाश में डूबे हुए मुगलों को पुनः सत्ता दिलानी चाही, किन्तु सफलता प्राप्त नहीं हो सकी। ऐसी स्थिति में लगभग ढाई सौ वर्ष के विलास और वैभवपूर्ण साम्राज्य का कारुणिक अवसान हो गया।

केन्द्रीय शासन विस्तार गया था और प्रदेशों की स्थिति भी विस्तार की ओर बढ़ रही थी। जहाँ-जहाँ हिन्दी साहित्य लिखा जा रहा था, उन क्षेत्रों में भी स्थिति अच्छी नहीं थी। अवध, राजस्थान और बुन्देलखण्ड में भी स्थिति बदतर थी। राजस्थान में विलास भाव बढ़ता जा रहा था और राजाओं में अट्टनायी प्रथा इतनी बढ़ गयी थी कि उन्हें अपने महलों से निकलकर समाज और धर्म की ओर देखने की कुमंत ही नहीं थी। इसके साथ ही राजपूत लोग विविध गुचक्रों पद्धतियों और आन्तरिक फूट के शिकार होकर इतने कमजोर हो गये थे कि खोये हुए गौरव को प्राप्त करने की क्षमता भी उनमें बच गयी थी। हं

ममय बुन्देलों ने अवश्य ही मरहठों के साथ लाभ उठाने की कोशिश की, किन्तु राजपूतों के मिथ्या अहंकार एवं आपसी रागद्वेष के कारण वे भी पूरी सफलता प्राप्त करने में असमर्थ रहे। इस प्रकार मुगल साम्राज्य की तरह ही हिन्दू रजवाड़ों और अवध के नवाबों को आखिरकार एक दुःखद अन्त भोगना पड़ा। जब देश की राजनैतिक स्थिति ऐसी हो तो साहित्य की स्थिति की कल्पना स्वतः ही की जा सकती है।

### सामाजिक अवस्था :

राजनीतिक परिस्थितियों का जो स्वरूप था उसका प्रभाव तत्कालीन सामाजिक व्यवस्था पर भी पड़ा। ठीक भी है, जैसा राजा होता है, शासन का जो स्वरूप होता है, वही समाज का भी हो जाता है। वास्तव में उस समय यथा राजा तथा प्रजा का सच्चा उदाहरण देखने की मिलता है। जाति-पाँति की सभी प्राचीन रूढ़ियाँ टूटने लगी और उनका स्थान नवीन रूढ़ियों ने लेना प्रारम्भ कर दिया। कार्यों के आधार पर जातियों का निर्माण होने लगा। हिन्दुओं और मुसलमानों में सामाजिक मेलजोल की भावना समाप्त सी ही थी और उसमें परस्पर असहयोग की भावना बराबर कार्य करती रही।

मुगल-साम्राज्य के ऐश्वर्य एवं वैभव ने विलासिता की भावना में वृद्धि कर दी थी। शाहजहाँ की वैभवप्रियता, विलासप्रियता और प्रदर्शन-प्रवृत्ति ने तत्कालीन सामाजिक जीवन पर अपना पर्याप्त प्रभाव डाला। इससे शौर्य एवं पराक्रम का ही ह्रास नहीं हुआ, अपितु मनोबल की कमी ने समाज के बौद्धिक स्तर को ही नीचा कर दिया। छोटे से छोटे सामन्तों के पास भी अनेक रखे रखे होने लगी। नारी को केवल विलास और मनोरंजन की सम्पूर्ति समझा जाने लगा। सामन्तीय जीवन में विवशता भर गयी और जीवन के संघर्ष से सामन्तों का संसर्ग ही छूट गया। नियंत्रणहीन यौनसम्बन्ध, मद्यपान तथा छूतक्रीडा ही सामन्त-जीवन का अंग बन गये।

जनता में अंधविश्वास और प्राचीन रूढ़ियों के प्रति अगाध श्रद्धा थी। ज्योतिष, शकुन एवं पीगापण्डितों में उनका विश्वास था। जनता में भी विलास की भावना इस कदर भर गयी थी कि भक्तिभावना उन्हें स्पर्श ही नहीं कर पाती थी। बालविवाह एवं बहुविवाह की प्रथाओं का प्रचलन अत्यधिक था। जनता प्रायः अशिक्षित थी, इससे उसमें नागरिकता का पूर्ण अभाव था। अमीरों को अत्याचार से पीड़ित कर दिया गया था। जनता ने "कोउ नृप होउ हमे का हानी" वाली प्रवृत्ति अपना ली थी। जनसाधारण से सामन्तों, जागीरदारों तथा सूबेदारों का तनिक भी सम्बन्ध नहीं था। वे विलास के उपकरण जुटाने में ही इतने लीन रहते कि जनता के साथ साक्षात्कार का समय ही उन्हें नहीं मिल पाता था। कुल

मिलाकर सभ्यता और संस्कृति के विनाश के साथ-साथ उस युग में महान आर्थिक संकट भी था। इसका कारण यही था कि राजा और अमीर उमरा के महल रूप-बाजार बन गये थे। राजे और शहजादे तहखानों और खसखानों में असुर्यम्पश्याओं को सिरहाने लिये रहते थे। अर्द्धनग्न युवतियों और हिजडों के बीच ही घिरे रहना, तीतर-बटेर लड़ाया-भिड़ाया करना आदि इनके काम थे। डॉ. नगेन्द्र के शब्दों में—“मुगल अस्त-पुर का वैभव इन्द्रमवन की मात करता था।”<sup>2</sup> पद्मस्तु-धर्षन, दरबारों की सजावट के बमान आदि से यह स्पष्ट होता है कि उस समय की बैठकें और दरबार आज के “एयरकंडीशन्स चैम्बर” की भी मात करते थे। ऐसे दरबारों में कवियों का कार्य विलासिता उभारना ही रह गया था। आचार्य शुक्ल के शब्दों में, “इन दरबारों में एक प्रकार के कविराज रईसों के मुँह में मकरध्वजरस झोंकते थे, दूसरे प्रकार के कविराज मकरध्वज (कामदेव) रस की पिचकारी देते थे।”<sup>3</sup> मध्यवर्ग की भी स्थिति लगभग ऐसी ही हो रही थी। रईसों का अनुकरण वे भी कर रहे थे। वे अपनी छोटी-सी गृहस्थी को भी ऐसे ही साधनों से भरना चाह रहे थे। वे राजमवन की सुन्दरियों और सभा की वैश्याओं को अपने घरों में भरना चाहते थे। अस्तु, इस वर्ग की नारियों की स्थिति भी बाह्य प्रदर्शन की ओर ही हो गयी थी। श्री एस. के. बनर्जी ने “ल्योसें ऑव इण्डिया में लिखा है—“She has to be attractive to her husband as any mistress would be, yet her faithfulness to the Lord should never be questioned. She had to be proficient in all the sixtyfour erotic arts.”

समाज के निम्नवर्ग में अपेक्षाकृत नैतिकता बची हुई थी, पर, आर्थिक दृष्टि में इनकी अवस्था घुरी थी। ये दुहरे शासन के शिकार थे। हाँ, इनकी आस्था भूर, तुलसी आदि की रचनाओं में थी और ये धार्मिक काव्य में ही रूचि रखते थे, विलासकाव्य में नहीं।

**धार्मिक अवस्था :**

सामाजिक और राजनैतिक स्थितियों की तरह ही धार्मिक दृष्टि से भी यह काल पतनोन्मुख काल था। समाज के भीतर धर्म का जो स्थान है अथवा कहे कि धर्म का सहारा लेकर समाज की जिस रूप में चलना चाहिए, उस रूप में समाज नहीं चल पा रहा था। सर्वत्र एक अराजकता, अव्यवस्था, ढोंग और पाखण्ड का प्राबल्य बढ़ता जा रहा था। परिणामस्वरूप अब तक जो हिन्दू और मुसलमान अपने को एक समझते थे, वे अब अपने आपको स्वतंत्र और एक दूसरे से अलग समझने लगे थे। अकबर ने अपनी मानवतावादी दृष्टि के आधार पर हिन्दुओं और मुसलमानों के बीच जो सामंजस्य एवं सौमनस्य बनाया था, वह समाप्त होता जा रहा था। हिन्दू अपने ईश्वर को मुसलमानों के खुदा में बेहतर मानते थे और

मुसलमान अपने धर्म को इतना अधिक महत्व देते थे कि उन्हें हिन्दुओं के धार्मिक अनुष्ठान आदि के तीर-तरीके घुरे एवं अप्रिय लगने लगे थे। अकबर, जहाँगीर और शाहजहाँ की उदारतावादी नीति तथा संतों और सूफियों के उपदेशों के परिणाम-स्वरूप हिन्दू व इस्लामी संस्कृतियों के निकट आने का जो प्रयत्न चला था, वह औरंगजेब की कट्टरता के कारण समाप्त प्रायः हो गया था। वैभव और विलास का खुला प्रदर्शन होने लगा था और यही कारण है कि कोई भी अपनी धार्मिक आस्थाओं को दृढ़तापूर्वक व ईमानदारी से नहीं निभा पा रहा था। जहाँ-जहाँ और जो-जो हिन्दी भाषी क्षेत्र थे, उनमें वैष्णव सम्प्रदायों का प्रभाव था किन्तु उनके पीठाधीश लोभ, लालच और विलास में पड़कर जीवन यापन करने लगे थे। बड़े बड़े भक्तों, जानियों और पीठाधीशों का व्यक्तित्व विकृत होने लगा था और वे तत्त्व-चिन्तन की अपेक्षा भौतिकता से जुड़े हुए चिन्तन को महत्व देने लगे थे।

इतना ही नहीं, मन्दिरों में जब विलास-लीलाएँ होने लगी थीं और हिन्दू भी अपने आराध्य राम और कृष्ण को शृंगार-लीलाओं से जोड़कर बंकि कहें कि काम-क्रीडाओं से जोड़कर प्रस्तुत करने में गौरव का अनुभव करने लगे थे। शृंगार-काल में बौद्धिकता का ह्रास हो गया था और कोई भी उदात्त भावना उदित नहीं हो पा रही थी। ऐसा लगने लगा था कि धार्मिक दृष्टि से भक्ति के पराभव का समय आ गया है। विलासता के साथ ही ग्रन्थविश्वासों, रुढ़ियों और बाह्यादम्बों में धर्म के स्थान पर अपना आसन जमा लिया था। पण्डितों और मुत्ताओं के कथन वेदवाक्य और कुरान माने जाने लगे थे। वस्तुतः भक्तिकाल में भक्ति की जो व्यापक और तीव्र लहर तरंगामित हुई थी, वह इस काल में आकर न केवल शांत हो गयी, अपितु विविध विकृतियों से जुड़कर कलुषित भी हो गयी थी। मुरदास द्वारा प्रतिपादित राधा और कृष्ण की सूक्ष्म उपासना के स्थान पर स्थूल उपासना का महत्व बढ़ गया था। पवित्रता और भक्ति का स्थान लोभुषता और कामुकता ने ले लिया था। कृष्ण भक्तों में जो धार्मिक भावना थी, जो पवित्रता और उदात्तता थी, उसे इस काल के कवि न तो समझ पाये और न समझा पाये। "भाजु के कवि शीर्ष है तो कविताई, न तु राधिका कन्हाई मुमिरन को बहानो है" कि श्रोत में कामुकता का अवघा घर्जन किया जाने लगा था। मन्दिरों और मठों के पुजारियों और महन्तों के हृदय में दिव्य प्रेम के स्थान पर वामना भर उठी थी। चैतन्य और बल्लभ सम्प्रदाय की गहिया भी मस्ती कामुकता और रसिकता से गन्दी होने लगी थी। रामभक्ति के विभिन्न सम्प्रदायों की भी यही स्थिति थी। स्वमुखी और तामुखी सम्प्रदायों ने शक्ति, शीत और मौन्दर्य के प्रतीक राम को भी छैल-छत्रीला बनाकर प्रस्तुत करने का कार्य प्रारम्भ कर दिया था। आदर्श की प्रतिमूर्ति मोना जैसी नारी भी विलासप्रिय मामान्य रमणी के रूप में चित्रित की जाने लगी थी।

रक्षित सम्प्रदाय में रामचरित के अन्तर्गत पोथी का स्थान सर्वोच्च माना जाने लगा था ।

वस्तुतः हम काल के परिवर्तन को देखते हुए यह कहना उचित है कि व्यवस्था व्यवस्था में परिवर्तित हो गयी थी, जेनता में अन्धविश्वास बढे गया था और उसके अन्धविश्वासों का अनुचित लाभ उठाने का कार्य पुजारी और पण्डे करने लगे थे । इस संदर्भ में डॉ. महेन्द्रकुमार का यह मत उद्धरणिय प्रतीत होता है—“इस युग में पुरानी परम्परा के सूफी तथा सन्त धर्म भी विश्राम थे, पर किमी में भी कबीर, नानक भयवा जायसी जैसा व्यक्तित्व और प्रतिभा नहीं थी, जो जनजीवन को प्रभावित कर सकती । ये लोग पूर्ववर्ती कवियों की वाणी के मात्र प्रचारक थे और प्रचारकों का जैसा प्रभाव पड़ सकता है, वैसा ही इनका पड़ रहा था—कोई क्रांतिकारी परिवर्तन लाने में ये असमर्थ थे । उधर राम-लीलाओं तथा “रामचरितमानस” के पाठ का प्रभाव मनोविनोद तक ही सीमित रह गया था—इनके द्वारा नैतिक प्रभाव की कल्पना असम्भव थी ।”<sup>4</sup>

डॉ. ताराचन्द ने लिखा है कि, “मन्दिरों में बसने वाले भगवान के विलास को देखकर तो भवभ के नवाव तक को उनसे ईर्ष्या हो सकती थी, या हुतुवशाह भी अन्तःपुर में उनका अनुकरण करना गये की बात समझ सकते थे ।”<sup>5</sup> भगवान की धाराधना के माध्यम से ही रूप चुने गये थे, जिनसे लोगो की रसिकता को बढ़ावा मिल सकता था । उस समय ठाकुरजी की “कोकलता”, “रतिरहस्य” की शिक्षा के लिए कामशास्त्रीय ग्रन्थों के प्रणयन भी होने लगे थे । मन्दिरों के महन्त भगवान के प्रतिनिधि होने के नाम पर विलास में रत थे । इस सम्बन्ध में सन् 1820 ई. में लिखे गये एक अंगरेज यात्री कप्तान मैकबुड<sup>6</sup> की ये पंक्तियाँ देखी जा सकती हैं जिनमें लिखा गया है—“*The Maharaj is the master of their property and Disposes of it as he pleases; and such is the veneration in which he is held that the most respectful families consider themselves honoured by cohabiting with their wives and daughters.*”

निम्नवर्ग अवेक्षाकृत अधिक अशिक्षित और अन्धविश्वासी था । उसमें धर्म के बाहरी और आडम्बरी रूप—व्रत-उपवास, तीर्यटन आदि ही प्रचलित थे । वह पण्डे-पुजारियों और सन्तों-महन्तों की अवहेलना नहीं कर सकता था । डॉ. यदुनाथ मरकार के शब्दों में—“हिन्दुओं का विश्वास यहां तक बढ गया था कि वे प्रत्येक विशालबाहु व्यक्ति को हनुमान का अवतार समझकर पूजना शुरू कर देते थे ।”<sup>7</sup> फिर भी यह वर्ग अष्ट नहीं था । इसे अष्ट किया अवश्य जा रहा था ।



दमी के कारण तो दरबारों में जहाँ "इन्दर गभा" पनपती है, वहाँ ऐसे लोगों की भोपड़ियाँ "रामलीला" और "रामलीला" का विकास करती हैं।

साहित्यिक परिवेश :

उपयुक्त विविध परिस्थितियों के साथ-साथ साहित्यिक परिस्थिति भी उत्पन्न होती है। साहित्यिक परिवेश सामाजिक, आर्थिक, धार्मिक परिस्थितियों से प्रभावित होकर ही सामने आने लगा था। हाँ, इतना अवश्य है कि साहित्यिक दृष्टि से तत्कालीन परिवेश विमिश्रित कहा जा सकता है। इस विषय में यही कहा जा सकता है कि इस काल के कवि और कलाकार भले ही साधारण वर्ग से प्यारे हों, वे अपने आश्रयदाता मुगल मन्त्रियों से विशेष सम्मान प्राप्त करते थे। इन कवि-कलाकारों को न केवल सम्मान मिलता था, अपितु राजदरबारों में उनकी गणना प्रतिष्ठित लोगों के साथ होती थी। यदि कलाकार को अपेक्षित सम्मान मिले तो वह अपने सृजन-व्यापार में पर्याप्त सफलता प्राप्त कर लेता है। यही कारण है कि उस समय कवि और कलाकार अपनी-अपनी कलाओं का प्रभावी रूप प्रस्तुत करने में गंभीर हुए हैं। गुण और परिमाण दोनों ही दृष्टियों से कवि-कलाकारों ने अपनी प्रतिभा का विकास भी किया और उसका प्रदर्शन भी।

कवि-कलाकारों को सम्मान भले ही मिलता रहा हो, किन्तु इस बात में वे दुर्भाग्यशाली हो गये कि उन्हें लेखन के विषय में वह स्वतन्त्रता प्राप्त नहीं थी, जो सृजन की अनिवार्य शर्त है। वे लोग अपनी चाहत और मनोवृत्ति के अनुरूप स्वतन्त्र रूप से न तो कुछ भी लिख पाते थे और न लिखने की सोच ही पाते थे। कारण यह था कि इन सामान्यतः अपने आश्रयदाताओं की रसिकता का ध्यान रखते पड़ते थे, उनके मनोमूक रूप में प्रस्तुत करनी पड़ती थी और इस कारण अपनी प्रतिभा का सही और उत्तमोत्तम रूप प्रस्तुत नहीं कर पाते थे। इतने पर भी इस काल में रचित साहित्य का महत्व अविस्मरणीय है। विहारी सतसई उस परिवेश की विशेषकर साहित्यिक और सामाजिक परिवेश की सही झलक प्रस्तुत करती है। सतसई के माध्यम से तत्कालीन समाज की निष्क्रियता और स्वतन्त्र चेतनाहीनता स्पष्ट हो जाती है। लगता ही नहीं कि उस समय के कवि के सामने कोई प्रश्न और समस्याएँ भी थीं। विहारी जैसा कवि अपनी अत्यधिक रसिकता को दोहों के माध्यम से जिस कलात्मकता के साथ प्रस्तुत कर गया है, वह एक और तो उनकी प्रतिभा का प्रमाण है और दूसरी ओर तत्कालीन परिवेश का भी बिम्ब है। एक समीक्षक के शब्द हैं :

"विहारी ने अपने दोहों के माध्यम से समाज पर ऐसा जादू किया कि वह आज तक भी हल्का नहीं पड़ा है। फिर रसिकता दोष नहीं दोष तो रसिकता का आरोपण और नकलीपन है जो निस्तेज न हो और इसलिए उन्होंने अनुभूति और ज्ञान की तलाश की कहीं-कहीं नजरन्दाज करके भी ऐसे बिम्ब उतारे हैं जो एक

साथ ही मंजिष्ट, संवेद्य और आक्रामक हैं। कितने ही दोहों में आक्रामकता और प्रामाण्य का भाव इतना सघन और ठोस है कि उनके मामले अपने को सँभाले रखना और उसके प्रभाव से नाही करना किसी भी सहृदय के वश की बात नहीं। ऐसी स्थिति में बिहारी की कविता के भाव शून्य और प्रामाणिक अनुभूतिहीन होने का सवाल ही कहाँ उठता है? उन्होंने जब-जब शीशे-जड़े महलों की दीवारों के बाहर खुली छत पर घाफर अनुभूति को शब्दों के चौखटों में जड़ा है तब-तब उन्हें न तो प्रलेप और यमक की मोनाकारी की जरूरत पड़ी है और न भाषा का स्वास्थ्य ही विकृत हुआ है।”<sup>8</sup>

फारसी राजकीय भाषा, इसकी झलंकार प्रधान शैली का प्रभाव इस युग की भाषाओं पर पड़ता जा रहा था। ब्रजभाषा जनजीवन के निकट था गयी थी फिर भी फारसी के प्रभाव से बच नहीं पा रही थी। इस युग के राज्याश्रित कवियों ने अपने आश्रयदाताओं की जो प्रशस्तियाँ की हैं, वे झलंकार प्रधान एवं प्रतिरंजित शैली में की गयी हैं। इस शैली का प्रभाव वहाँ स्पष्टतः देखा जा सकता है जहाँ इस काल के दरबारी कवि अपने आश्रयदाताओं की वासनाओं को गुदगुदाने के लिए शृंगारमयी रचनाएँ प्रस्तुत करते रहे हैं। इतना ही नहीं, इस काल के कवियों ने ब्रजभाषा में लिखने के साथ-साथ अपने मन को रीतिनिरूपण की और उन्मुख कर लिया था। रीति-निरूपण की शैली में ग्रंथों की रचना की जाने लगी थी। ऐसी रचनाओं के प्रस्तुतीकरण के मूल में दो ही उद्देश्य थे—एक तो यह कि कवि लोग अपने सामर्थ्य का प्रदर्शन कर लेते थे और दूसरे युग के काव्य-रसिक समुदाय को विविध स्थितियों में परिचित कर देते थे। इसलिए किया जाता था कि काव्य-गोष्ठियों में शास्त्रीय सौंदर्य के उपकरणों के आधार पर कविताओं की दाद दी जा सके।

कहने की आवश्यकता नहीं कि “इस परम्परा के साहित्य की रचना शाहजहाँ के शासनकाल से लेकर आगामी दो ढाई सौ वर्ष तक अविकल रूप से होती रही। औरंगजेब के रुढ़ स्वभाव के कारण यद्यपि मुगल दरबार से कवियों का सम्बन्ध कट गया था, किन्तु इसका प्रभाव इसलिए विशेष रूप से न पड़ सका क्योंकि राजा और नवाब उन्हें आश्रय देते ही रहे। इधर जनसमुदाय में ऐसे कवि भी विद्यमान थे जो स्वतन्त्र रूप से काव्य की रचना कर रहे थे। चूँकि वे राजकीय वातावरण से सर्वथा मुक्त और सृजन-व्यापार में स्वतन्त्र थे अतएव उनकी रचनाएँ काव्य शास्त्रीय उपकरणों के इस अनिवार्य समावेश से सर्वथा अछूती रही। यही कारण है कि इनका काव्य उक्त कवियों के काव्य की तुलना में अधिक प्रभावी रहा है। कुल मिलाकर इस काल में राज्याश्रित कवियों और जनकवियों द्वारा रचित साहित्य गुण और परिमाण, दोनों की दृष्टि से इतना विशद् है कि हिन्दी भाषा उस पर सहज ही गर्व कर सकती है।”<sup>9</sup>

शृंगारकाल का साहित्य राजाश्रय में ही निमित्त हुआ। उस समय का साहित्यकार एक और कवि का दाना धारण किये हुए था और दूसरी ओर आचार्य

का । प्रमुखतः ये कवि शृंगारी भावनाओं को व्यक्त करने के लिए व्रजभाषा का ही प्रयोग करते थे, किन्तु यत्र-तत्र विभिन्न भाषाओं का प्रयोग भी किया जाता था । इस काल की भाषा के विषय में आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी का कथन है—  
 “वस्तुतः शृंगारकाल के साहित्य का मूलन अवध प्रान्त और राजस्थान में प्रचलित हुआ, इसलिए इसकी भाषा में अवधी एवं बुन्देलखण्डी और राजस्थानी के प्रयोग मिलते हैं ।” 1/10

### कलात्मक परिवेश :

इस समय विविध कलाओं का विकास भी प्रचुर मात्रा में हुआ । इतना अवश्य है कि कला का विकास एक बौद्धो-बौद्ध परिपाटी पर ही हो रहा था । सर्वप्रथम मीनाकारी, पच्चीकारी और प्रदर्शन की प्रधानता दिखलाई देती थी । यह वह समय था जब व्यक्ति-चित्रों की प्रतिकृतियाँ तैयार की जा रही थी, सर्वप्रथम चित्र प्रधान हो गये थे । चित्रकला, संगीतकला का विकास, विलास और वैभव को बढ़ावा देने में अपनी विशिष्ट भूमिका निभा रहा था, मुगलकाल में भी इतिहास में प्रसिद्ध है, अतः उसे उस समय विकसित होने और चरमोत्कर्ष को प्राप्त करने का अवसर सहज ही प्राप्त हो गया था । कहा जाता है कि मुगलों का शासन विश्व इतिहास का एक रंगीन पृष्ठ है जिसमें ऐसे शासकों की परम्परा मिलती है जो न केवल काव्य-रसिक हैं, नारी-रसिक हैं अपितु कला-रसिक भी हैं । आलीशान इमारतें मकबरे, किले और मस्जिद आदि इस युग की भव्य कला की प्रदर्शित करते हैं । इस युग की चित्रकला और वास्तुकला की नक्काशी शृंगार युग की कविता के मूकमतर विवरणों में जाने की रुचि को सहज ही प्रगट कर देती है । इस समय की कला के विषय में ठीक ही कहा गया है कि “They built like giants and finished like Jewellers.”

कलात्मक अभिरुचि इस युग की विशेषता रही है फिर भी यह अवश्य लक्षित होता है कि इस समय की कला में स्वाभाविकता और सजीवता इसलिए कुछ कम है कि प्रदर्शन की भावना हावी हो गयी है । शाहजहाँ की अलंकार-प्रियता बहुत बढ़ी-चढ़ी थी । उसकी इस अलंकारप्रियता को विविध राजकीय क्रिया-कलापों, राजकीय ठाट-बाट में देखा जा सकता है । यह स्पष्ट लक्षित होता है कि रंगों में सुनहरी पानी चढ़ाने का बड़ा रिवाज था । यही कारण है कि जो चित्र प्रस्तुत किए गए हैं, वे भूतिवत् और जड़ प्रतीत होते हैं । सजीवता वहाँ नहीं है । औरंगजेब के पञ्चान्न परवर्ती मुगल शासकों के मरक्षण में जिस चित्र घंटी का विकास हुआ, वह शाहजहाँ के समय की शैली का ही अनुकरण मात्र है । हाँ, यह बात तो थी कि मुगल दरबारों और अवध के नवाबों के आश्रय में चित्रकला को हिन्दू राजवाड़ी-विशेषतः राजस्थान और परवर्ती क्षेत्रों में चित्रकला का विकास

मुगलों की शैली से किंचित् भिन्न भूमिका पर आया था। राजपूत चित्रकला हिन्दू शैली ही है और लोक-जीवन के पर्याप्त निकट है। इस स्थिति में शैली के चित्रों का प्रमुख विषय रागमाला था।

डॉ. महेन्द्रकुमार ने लिखा है कि, "इनमें ऋतुओं का आश्रय लेकर शृंगार को रेखाओं और रंगों में बढ़ा दिया गया है। इसके अतिरिक्त इस शैली के चित्रों का विषय कृष्ण-लोला, नायिका-भेद और वारहमासा भी रहा है। इस युग के अनेक कवियों की रचनाओं में भी इसी प्रकार के चित्र व्यंजित हुए हैं। कविता शैली के चित्रों का विषय महाभारत श्रीमद्भागवत, दुर्गासप्तशती, पुराण, इतिहास, लोक-कथाओं आदि के अतिरिक्त दैनिक जीवन में से सम्बद्ध बातें रही हैं। इन चित्रों में भावात्मकता अधिक है तथा सामान्य रूप से इनका भुकाव रहस्यात्मकता की ओर है। संक्षेप में, इस युग की चित्रकला राजसी ठाटबाट तथा जन-जीवन - दोनों को सम्यक् रूप से लेकर चली है। इस युग के कवियों द्वारा रचित राजप्रशस्तियाँ तथा शृंगारिक रचनाएँ क्रमशः इन दोनों प्रवृत्तियों के चित्रों के समानान्तर कही जा सकती हैं।"<sup>11</sup>

काव्य और चित्रकला के अतिरिक्त इस युग में स्थापत्यकला और संगीत-कला को भी विशेष महत्व प्राप्त हुआ। हाँ, इतना अवश्य है कि ये दोनों कलाएँ काफी खर्चीली और अभ्यास-साध्य हैं, अतः राजाओं के दरबार तब ही सीमित होकर रह गयीं। स्थापत्य और संगीत की बारीकियाँ जन-जीवन में प्रवेश नहीं कर पाईं। अकबर के समय में इन दोनों कलाओं को समान महत्व प्राप्त था, किन्तु शाहजहाँ के समय में संगीत का प्रभाव अपेक्षाकृत कम हो गया। यह तो कहा जाता है कि शाहजहाँ संगीत का प्रेमी था फिर भी उसकी रुचि स्थापत्यकला में अधिक थी। यही कारण है कि स्थापत्यकला उसके समय में चरमोत्कर्ष पर पहुँच गयी थी। शाहजहाँ ने जितनी इमारतें, बनवायीं उन सभी में सूक्ष्म सौंदर्य और कलात्मक बारीकियाँ देखने को मिलती हैं। आगरे का ताजमहल और दिल्ली का दीवाने खास इसके जीयन्त उदाहरण हैं। औरंगजेब के समय में कलाओं की स्थिति हल्की पड़ गयी थी और औरंगजेब के बाद तो कलाओं की स्थिति शोचनीय सी हो गयी। स्थापत्यकला को इसलिए अधिक महत्व नहीं मिल पाया कि औरंगजेब ने मन्दिरों को तुड़वा दिया था और उन्हें मस्जिदों में बदल दिया था। फिर वह इमारतों के निर्माण पर बहुत अधिक खर्च करने का पक्षपाती भी नहीं था।

मोहम्मदशाह ने संगीतकला को पुनर्जीवित करने का प्रयास किया और शाह-आलम द्वितीय एवं उसके बाद के शासकों ने स्थापत्यकला में किंचित् रुचि दिखाई किन्तु मौलिकता का अभाव रहा। इस काल में हिन्दू राजाओं के आश्रय में भी कला को प्रश्रय मिला। जयपुर में सवाई जयसिंह के राजमहल, डोंग में सूरज-मल के महल तथा संग्रामसिंह, सरनमल और छत्रसाल आदि की दृतरियों को

देखकर इस काल के हिन्दू राजाओं की स्थापत्य कला सम्बन्धी रुचि एवं योगदान को अनुमानित किया जा सकता है। संगीतकला के क्षेत्र में राजस्थान और म्वालिपर का योगदान विशिष्ट रहा है।

उत्पुंक परिवेश में रीति काव्य का मृजन हुआ है। यह वह काव्य है जिसमें उस समय का सामाजिक, राजनैतिक, धार्मिक, कलात्मक एवं साहित्यिक स्वरूप किसी न किसी रूप में अवश्य अभिव्यक्त हुआ है। इससे यह भी स्पष्ट होता है कि यह युग वैभव-विलास और कलात्मक प्रदर्शन का युग था। यही प्रदर्शनी वृत्ति समूचे रीतिकालीन काव्य में देखी जा सकती है।

**रीतिकालीन साहित्यिक सामग्री—**

जिस प्रकार प्राचीन भारतीय साहित्य के अतर्गत अनमोल ग्रन्थ रत्न हैं और वे समुचित सुरक्षा व्यवस्था के अभाव में आज उपलब्ध नहीं हैं वैसे ही रीतिकालीन साहित्य भी उचित देख-रेख के अभाव में प्रायः नुप्त हो गया है। यद्यपि रीतिकालीन ग्रन्थ अपेक्षाकृत कम पुराने हैं फिर भी उनमें से अधिकतर या तो नष्ट हो गये हैं या फिर कहीं दबे पड़े हैं। लगभग ढाई सौ वर्ष की लम्बी अवधि में विविध और असंख्य ग्रन्थ लिखे गये होंगे, किन्तु आज उनमें से कितने और कहाँ उपलब्ध हैं, यह बतलाना कठिन भी है और असम्भव भी। रीतिकाल में लिखित साहित्य आज जिन स्रोतों से उपलब्ध होता है, वे प्रमुख रूप से तीन माने जा सकते हैं—इनमें प्रथम देश के विभिन्न पुस्तकालय हैं। इन पुस्तकालयों में अनेक हस्तलिखित ग्रन्थ सुरक्षित हैं। ऐसे पुस्तकालयों में प्रमुख हैं—काशी की नागरी प्रचारिणी सभा का प्रायः भाषा पुस्तकालय, रामनगर (वाराणसी) स्थित काशी नरेश का पुस्तकालय, पटियाला स्थित नेशनल आर्काइव्स का पुस्तकालय वरोड़ा-स्थित गायकवाड ऑरियण्टल रिसर्च इंस्टीट्यूट, सायाजीराव विश्वविद्यालय के हिन्दी विभाग का पुस्तक संग्रह एवं राजस्थान में जयपुर, जोधपुर, बीकानेर और उदयपुर तथा मध्यप्रदेश में दतिया टीकमगढ़, विजापुर, छतरपुर और रीवा के महाराजाओं के व्यक्तिगत पुस्तकालय।

रीतिकालीन साहित्य जहाँ उपलब्ध है, उनका दूसरा स्रोत वे लोग हैं जिन्होंने अनेक हस्तलिखित एवं प्रकाशित ग्रन्थ अपने पास एकत्रित कर रखे हैं। ऐसे लोगों को एक सूची डॉ. नगेन्द्र के इतिहास में दी हुई है। वहाँ कहा गया है कि ऐसे लोगों में स्वर्गीय टाकुर शिवसिंह सेगर (काया जिला उधवा), श्री गोविन्द चनुवेंदी (मथुरा), श्री जवाहरलाल चनुवेंदी (मथुरा), कैप्टन धूरवीर सिंह (श्री. प्र. जिलाधिकारी, मलौगढ़), स्वर्गीय डॉ. भवानीशंकर याज्ञिक आदि के वीथकिक सग्रहों का विदीप उल्लेख किया जा सकता है। तीसरे स्रोत में पुरानी और नयी प्रकाशन संस्थाओं का नामोल्लेख किया जा सकता है। प्राचीन प्रकाशन-संस्थाओं में

श्री वैकुण्ठेश्वर प्रेस, बम्बई; भारत जीवन प्रेस, काशी; नवलकिशोर प्रेस, लखनऊ; इन्दिरा प्रेस, इलाहाबाद; नागरी प्रचारिणी सभा, काशी तथा गंगा ग्रन्थागार, लखनऊ का नाम विशेष रूप से लिखा जा सकता है—नागरी प्रचारिणी सभा आज भी इस दिशा में विशेष सक्रिय है। नवीन संस्थाओं में विभिन्न नगरों में अवस्थित व्यावसायिक एवं शोध-संस्थान हैं, जिन्होंने कतिपय ग्रन्थावलियों एवं स्वतंत्र ग्रन्थ प्रकाशित कराये हैं अथवा कराने की योजना है। रूपविद्या के अनुसार रीतिकालीन साहित्य तीन वर्गों में रखा गया है। पहले वर्ग में मुक्तक रचनाएँ आती हैं। दूसरे वर्ग में प्रबन्ध काव्यों को लिया जा सकता है और तीसरे वर्ग में नाटकों को स्थान प्राप्त है। मुक्तक वर्ग में जो रचनाएँ आती हैं उनमें काव्यांशों का निरूपण है अथवा उनका लेखन काव्यशास्त्र के नियमों को ध्यान में रखकर किया गया है। प्रबन्ध काव्य के रूप में रचित रचनाएँ या तो किसी प्रसिद्ध या काल्पनिक कथा को लेकर लिखी गयी हैं या उनमें किसी घटना, प्रसंग अथवा चरित्र को कथात्मक शैली में लिखा गया है। कहने की आवश्यकता नहीं है कि रीतिकालीन प्रबन्ध काव्य संख्या में काफी कम हैं। जहाँ तक नाटकों का प्रश्न है, वे तो संख्या में और भी कम हैं। इस काल में प्रायः संस्कृत के प्रसिद्ध नाटकों के पद्यवाद अनुवाद मिलते हैं। डॉ. नगेन्द्र ने उपर्युक्त साहित्य के अन्तर्गत आने वाले प्रसिद्ध कवियों और उनकी रचनाओं का उल्लेख किया है। हम यहाँ उनके द्वारा दी गई सूची को अविकल रूप से प्रस्तुत कर रहे हैं—

### 1. मुक्तक काव्य

- 1—चिन्तामणि : कविकुलकल्पतरु, रसविलास, काव्यविवेक, शृंगार-मंजरी, काव्य-प्रकाश छन्द-विचार।
- 2—मतिराम : रमराज, ललितललाम, सतसई, अलंकारप्रकाशिका, धृत-कीमुदी।
- 3—भूषण : (i) शिवराजभूषण, शिवादावनी, छत्रसालदशक।  
(ii) अलंकारप्रकाश, छन्दोहृदयप्रकाश।
- 4—बिहारी : सतसई।
- 5—गोविन्दसिंह : सुनीत प्रकाश, सर्वलोह प्रकाश, प्रेमसुमाणं, बुद्धिसागर।
- 6—तोष : मुधानिधि, नखशिख, विनय शतक।
- 7—रसनिधि : रसनहजारा, विष्णुपदकीर्तन, कवित्त, बारहमासी, गीति-संग्रह, अरिल्ल, हिन्डोला, सतसई।
- 8—जसवन्तसिंह : अपरोक्ष सिद्धान्त, अनुभव प्रकाश, आनन्दविलास, मिद्वान्तबोध, सिद्धान्तसार, भाषाभूषण, स्फुट छन्द।
- 9—कुलपति मिश्र : रसरहस्य, नखशिख, मुक्त तरंगिणी, दुर्गाभक्तितरंगिणी (चन्द्रिका)।

- 10-मण्डन : रसरत्नावली, रामविलास, नखशिख, काव्यरत्न, नैनवचन,  
जनकपचीसी ।
- 11-आत्म : आत्म केति ।
- 12-युग्म : गतार्ई ।
- 13-पदुमनदास : काव्य मन्जरी ।
- 14-करनकवि : साहित्यरस, रसकल्लोल ।
- 15-कालिदासश्रिवेदी : कालिदास हजारा, चारवधूविनोद, जंजीराश्र,  
राधामधव, युधमिसनविनोद ।
- 16-सालकवि : विष्णु विलास ।
- 17-माखन : श्री नागपिंगल छन्दविलास ।
- 18-कुमारमणि : रसिक रसाल, रसिक रंजन ।
- 19-देव : भावविलास, भवानी विलास, कुशलविलास, प्रेमचन्द्रिका,  
जातिविलास, रस विलास, सुजान विनोद, प्रेमतरंग, चरित्र,  
काव्यरसायन, सुखसागर तरंग, देव शतक, प्रेम-  
दीपिका, सुमिल विनोद, राधिका विलास, नीति शतक ।
- 20-सूरतिमिथ : अलंकारमाला, रसरत्नमाला, सरस रस, रस प्राङ्क-  
चन्द्रिका, नखशिख, काव्य सिद्धान्त, रसरत्नाकर, श्रि-  
विनोद, शृंगार सागर ।
- 21-जोधराज : हम्मीररासी ।
- 22-उदयनाथ कवीन्द्र : रसचन्द्रोदय, विनोद चन्द्रिका, जोगलीला ।
- 23-नृप शम्भु : नायिका भेद, नखशिख ।
- 24-कृष्णभट्ट देव श्रुति : शृंगार रस माधुरी ।
- 25-जय कृष्ण भुजंग : पिंगलरूप दीप भाषा ।
- 26-श्रीपति : काव्यसरोज, कविकल्पद्रुम, रससागर, अनुप्रास विनोद,  
विक्रमविलास, सरोज कलिका, अलंकार गंगा ।
- 27-गोष : रामालंकार, रामचन्द्रभूषण, रामचन्द्राभरण ।
- 28-माकूब खां : रसभूषण ।
- 29-घनानन्द : सुजानहित प्रबन्ध, कृपाकन्द निबन्ध, विधोग वेदि,  
इशकलता, यमुनायण, प्रातिपावस, पदावली, प्रकीर्णक  
छन्द आदि ।
- 30-रसलीन : अंगदर्पण, रसप्रबोध, स्फुट छन्द ।
- 31-सोमनाथ : रसपीभूषनिधि, शृंगारविलास, प्रेमपचीसी ।
- 32-दलपतिराय वंशीधर : अलंकार रत्नाकार ।
- 33-रसिक सुमित : अलंकार चन्द्रोदय ।

- 34-भिलारीदास : काव्यनिर्णय, शृंगार निर्णय, रस सारांश छन्दार्णव  
पिगल, छन्दप्रकाश ।
- 35-कृष्णकवि : भलंकारकसानिधि, गोविन्दविलास ।
- 36-भूपति : सतसई, कण्ठाभूषण, रमरत्नाकर ।
- 37-रघुनाथ : काव्य कलाधर, रसिक मोहन, रसरहस्य, इस्कमहोत्सव,  
सभासार ।
- 38-द्वैतह : कविमुलकंठाभरण, स्फुट छन्द ।
- 39-हितवृन्दावनदास : स्फुट पद (अब तक 20,000 पद उपलब्ध हुए हैं)
- 40-गिरिधर कविराय : अनेक स्फुट छंद ।
- 41-चन्दन : शृंगार सारस, काव्याभरण, कल्लोलतरिणी, केशरी  
प्रकाश, सतसई, पथिकबोध, तत्त्व संग्रह, नखशिल, प्रान्त-  
विज्ञास, पत्रिकाबोध ।
- 42-गुमानमिश्र : भलंकार दर्पण ।
- 43-प्रजवासीदास : प्रजविलास ।
- 44-चैरीसाल : भाषाभरण ।
- 45-शिवनाथ : रसवृष्टि ।
- 46-उजियारे : जुगल रस प्रकाश, रम चन्द्रिका ।
- 47-जनराज : कविता रस विनोद ।
- 48-नेधादास : नखशिल, रसदर्पण, गीतामाहात्म्य, भलबेले लालजू को  
नखशिल, राधामुधा शतक, रघुनाथ भलंकार ।
- 49-रामसिंह : भलंकार दर्पण, रस सिरोमणि, रस निवास, रस विनोद ।
- 50-रतन कवि : फते प्रकाश, भलंकार दर्पण ।
- 51-हठी जी : श्री राधा मुधाशतक ।
- 52-बोधा : बिरहवारीश, इस्कनामा ।
- 53-रामसह्याय : सतसई, वृत्तरंगिणी, वाणीभूषण ।
- 54-नन्दकिशोर : पिगल प्रकाश ।
- 55-दशरथ : वृत्त विचार ।
- 56-रासिक गोविन्द : रासिक गोविन्दान्दधन, पिगल, रासिक गोविन्द-  
युगसरस माधुरी, समय प्रबन्ध, लखिमन चन्द्रिका,  
अष्टदेश भाषा ।
- 57-समनेश : काव्यभूषण, रसिक विलास, पिगल ।
- 58-जसवन्तसिंह द्वितीय : शृंगार शिरोमणि ।
- 59-पद्माकर : जगद्विबोध पद्मभरण, गंगालहरी प्रबोधपचासा, कलि-  
पञ्चीसी, प्रतापसिंह विरुदावली, स्फुट छन्द ।



१०-पजनेस : स्फुट छन्द ।

61-प्रतापसिंह : व्यंग्यार्थक कौमुदी, काव्य विलास, जयसिंह प्रकाश,  
शृंगार मजरी, शृंगार शिरोमणि, अलंकार चिन्तामणि,  
काव्य विनोद, जुगल नखशिख ।

१२-धेनीबदीजन : टिबैत राय प्रकाश, भडोवा संप्रह, रस विलास ।

63-धेनी 'प्रबोध' : नव रस तरंग, शृंगार भूषण, नाना राव प्रकाश ।

64-जगतसिंह : माहित्यसुधानिधि ।

65-गिरधरदास : रमरत्नाकर, भारतीय भूषण, उत्तरार्धनायिकाभेद ।

66-दीनदयाल गिरि : अन्व्योक्तिकल्पद्रुम, धनुरामदास, वैराग्यदिनेश,  
दृष्टान्त तरंगिणी ।

67-अमोरदास : मभामंडन, वृत्तचन्द्रोदय राजविलास, सतसई, श्रीराम  
माहित्य सिन्धु, देवसिंह प्रकाश ।

68-श्याल : यमुना सहरो, भक्ति भावन, रसिकानन्द, रसरंग, कृष्ण ई  
को नखशिख, दूषण दर्पण, राधा माधव मिलन, राधापद,  
कवि हृदय विनोद, कवि दर्पण, मेह निर्वाह, वंसीवीर,  
कुन्जापट्टक, पद्मस्तुवर्णन, अलंकारभ्रममंजन, रसरूप, शत  
शतक ।

69-चन्द्रशेखर याजपेयी : रसिक विनोद, नखशिख, वृन्दावन शतक, पुर  
पंचाशिका, साजक, माधवी वसन्त, हरिमानस  
विलास ।

70-नवीन : रंगतरंग, सुधासर ।

71-द्विज देव : शृंगार तनिका, शृंगार वत्तीसी, शृंगार चात्तीसी,  
कविकल्पद्रुम ।

## 2. प्रबन्ध काव्य

1-चिन्तामणि : रामायण, रामाश्वमेध, कृष्णचरित ।

2-गोविर्धसिंह : चण्डी चरित्र ।

3-मण्डन : जानकी ज् का व्याह, पुरन्दर माया ।

4-कुलपति मिश्र : दोण पर्व (संग्रामसार)

5-लालकवि : छत्र प्रकाश ।

6-सूरति मिश्र : श्री रामचरित, श्री कृष्ण चरित ।

7-श्रीधर : जग नामा ।

८-सोमनाथ : पंचाध्यायी, मुजान विलास ।

9-रघुनाथ : जगतमोहन ।

- 10-गुमान मिथ : नैपथ्यचरित । (काव्यफलानिधि)  
 11-सूदन : गुजान चरित ।  
 12-रामसिंह : जुगल विलास ।  
 13-चन्दन : भीत वसन्त, कृष्णकाव्य ।  
 14-पद्माकर : हिम्मन्त बहादुर विरुदावली ।  
 15-रसिक गोविन्द : रामायण सूचनिका ।  
 16-ग्याल : हम्मीर हठ, विजय विनोद, गोप पञ्चोत्तरी ।  
 17-चन्द्रशेखर बाजपेयी : हम्मीर हठ ।

### 3. नाटक

- |               |                       |
|---------------|-----------------------|
| 1-जसवन्तसिंह  | प्रबोधचन्द्रोदय नाटक  |
| 2-राम         | हनुमान नाटक           |
| 3-नेवाज       | शकुन्तला नाटक         |
| 4-सोमनाथ      | माधव विनोद नाटक       |
| 5-देव         | देव मायाप्रपञ्च नाटक  |
| 6-ब्रजवासीदास | प्रबोध चन्द्रोदय नाटक |

### रीति-निरूपण की व्यापक प्रवृत्ति—

रीतिकाल के संदर्भ से जो उपलब्ध साहित्य सामग्री उपरिसंकेतित है, उसके अध्ययन से कुछ निष्कर्ष सामने आते हैं । इन निष्कर्षों में सर्वाधिक उल्लेख्य एवं महत्वपूर्ण निष्कर्ष यह है कि रीतिकाल के कवियों में रीति निरूपण की विशिष्ट एवं व्यापक प्रवृत्ति देखने को मिलती है । राजाधित ही नहीं, स्वतन्त्र जन-कवियों में भी एक दो ग्रन्थ लिखकर न केवल अपना आत्म-प्रदर्शन किया है, अपितु रीतिनिरूपण की प्रवृत्ति विषयक रुचि को प्रकट किया है । रीति निरूपण की यह प्रवृत्ति इस काल के कवियों में अथवा कहे कि उनकी रचनाओं में तीन रूपों में प्रकट हुई है । पहला रूप वह है जो कवियों को रीति-कर्म के निर्वाह कि प्रेरणा देता रहा है । इस कर्म के माध्यम से कवियों ने विशिष्ट काव्यांगों पर संक्षिप्त लक्षण, उदाहरण देकर अथवा स्वरचित लक्षण एवं अन्य कवियों के उदाहरण प्रस्तुत करके विषय को समझाने में ही अपना दायित्व समझा है । जसवन्तसिंह का “भाषा-भूषण”, कवि दूखत का “कविकुल कंठावरण”, रसरूप का “सुलसी भूषण” आदि ग्रन्थ इनके प्रमाण हैं । ये वे ग्रन्थ हैं जिनका कवित्व की दृष्टि से कोई महत्व नहीं है ।

दूसरा रूप विभिन्न काव्यांगों के लक्षणों और उनके अनुसार सरस उदाहरणों की रचना से सम्बन्धित है । रीति-निरूपण की प्रवृत्ति के इस दूसरे रूप के उदाहरणस्वरूप जिन कवियों और उनकी रचनाओं का नाम लिया जा सकता

है, वे ये हैं — चिन्तामणि के “कविमुचरुनतरु”, “रमविलास”, और “शृंगार मंजरी”, मतिराम के “रमराज”, “सलिलतल्लाम” और “मलंकार पंचांगिका”, भूपण का “शिव राज भूषण”, कवि देव का “भावविलास”, “शब्दरसायन”, “रसविलास”, आदि, गोप के “रामचन्द्र भूषण” और “रामचन्द्राभरण” आदि, दास के “काव्य-निर्णय”, “रस माराण” और “शृंगार निर्णय”, सेवादास का “रघुनाथ अलंकार”, पद्माकर का “जगद्विनोद”, ग्वान के “रमरंग” और “रसिकानन्द” आदि ग्रन्थ । इन ग्रन्थों में लक्षणों की तरह ही जिन उदाहरणों को प्रस्तुत किया गया है, वे पर्याप्त कवित्वपूर्ण हैं । ऐसे ग्रन्थों की संख्या काफी है और साथ ही साथ इनमें वर्णित विषय पर्याप्त विविधता लिए हुए हैं । इनमें हास्य, करुण, शीघ्रस रसों के उदाहरण भी हैं तो नीति और प्रकृति-वर्णन विषयक रचनाएँ भी आसानी से मिल जाती हैं ।

रीति निरूपण की व्यापक प्रवृत्ति का तीसरा रूप उन ग्रन्थों में देखने को मिलता है जो पहले रूप से अलग हैं अथवा कहेँ कि पूरी तरह विपरीत हैं । इस रूप के अन्तर्गत आने वाले ग्रन्थ और उनके रचयिताओं का उद्देश्य भी पहले रूप के अन्तर्गत आने वाले रचयिताओं से भिन्न है । इस तीसरे रूप के रचयिताओं का मूल उद्देश्य यह रहा है कि ये सभी काव्य-शास्त्र का ज्ञान तो रखते थे और काफी गहरा ज्ञान रखते थे, किन्तु फिर भी ये कवि-नक्षत्रों के चक्कर में नहीं पड़े हैं । काव्यशास्त्र के ज्ञान के कारण इन ग्रन्थों में काव्यशास्त्र का प्रभाव तो स्पष्ट है, किन्तु उनकी सरसता भी अमरिष्य है । बिहारी, मतिराम, चन्दन और भूपति आदि कवियों की सतसङ्गा, हठीजी का शीराभा सुधाशतक, पजनेस के स्फुट छन्द और ग्वाल कवि का कवि-हृदयविनोद आदि ग्रन्थ रीति निरूपण के इसी रूप के अन्तर्गत आते हैं । “इन ग्रन्थों में मगूहित रचनाओं पर काव्यशास्त्र की छाप स्पष्टतः देखी जा सकती है — कृतिपय ने तो दूसरे ग्रन्थों में विभिन्न काव्यांगों के लिए उद्धृत छन्दों को भी इनमें संकलित कर दिया है । इन ग्रन्थों में यद्यपि पूर्वोक्त विषयों की रचनाएँ भी संकलित हैं, तथापि इनका मूल विषय शृंगार ही है । इस प्रकार कवित्व की दृष्टि से इन ग्रन्थों में शृंगार सर्वाधिक व्यापक विषय रहा है । बीररस और भक्ति परिमाण की दृष्टि से इसके बाद आते हैं — नीति, प्रकृति आदि से सम्बद्ध रचनाएँ अपने आप में अपेक्षाकृत बहुत कम हैं । कुल मिलाकर इन ग्रन्थों में संकलित रचनाएँ पर्याप्त सरस एवं वैविध्यपूर्ण होती हुई भी रीति-निरूपण के लिए रचित होने के कारण मूलतः रीतिपरक अथवा रीतिबद्ध ही हैं ।”

इस काल में कुछ इतर ग्रन्थ भी लिखे गये हैं । ये इतर ग्रन्थ रीति निरूपण की व्यापक प्रवृत्ति से अलग पद्धति पर रचे गये हैं । यह तो माना जा सकता है और ठीक भी है कि इन इतर ग्रन्थों के वर्ण्य विषय उपयुक्त ग्रन्थों की भाँति ही

शृंगार, वीर रस, भक्ति और नीति से सम्बन्ध है तो भी इन विषयों के मूल रीति-ग्रन्थों के कामशास्त्रीय आधार की भाँति कोई सर्वसाधारण आधार उपलब्ध नहीं है। अतः किसी ऐसी प्रवृत्ति का निर्देश कठिन है जिसकी सीमा में इन ग्रन्थों को देखा जा सके। काव्यशास्त्र के नियमों की ओर इन ग्रन्थों में ध्यान नहीं दिया गया है। एक वाक्य में कह सकते हैं कि इन ग्रन्थों के रचयिताओं की दृष्टि रीति की परिपाटी से बँधी हुई नहीं है बल्कि उनसे मुक्त है। हाँ, इतना तो मान जा सकता है कि इन रीतिमुक्त कवियों ने काव्यशास्त्र को जाने-अनजाने अपने रचनाओं में स्थान अवश्य दे दिया है। इस विषय में यह कहा जा सकता है कि काव्यशास्त्र के नियमों से प्रभावित न होकर काव्य रचना करने की प्रवृत्ति का वात तो किसी भी युग के कवियों पर लागू हो सकती है सामान्यतः कवि काव्य शास्त्र का अध्ययन करके काव्य की रचना नहीं करते, काव्यशास्त्रीय नियमों की रचना ही काव्य-ग्रन्थों के अध्ययन के पश्चात् हुमा करती है। दूसरे शब्दों में इन कवियों द्वारा गृहीत काव्य-विषयों की प्रेरणा के स्रोत भिन्न रहे हैं, इसलिए भी इनके मूल में एक प्रवृत्ति की खोज नहीं की जा सकती है। प्रत्येक के अनुसृत भिन्न प्रवृत्ति ही देखनी होगी।<sup>13</sup>

रीतिमुक्त काव्य में जो शृंगारिक निरूपण है, उसका स्रोत वैयक्तिक प्रेमानुभूति है। इसी अनुभूति के साथ प्रेम की पीर का भाव जुड़ा हुआ है। यह प्रेम की पीर भारतीय काव्यशास्त्र में निरूपित शृंगार रस की सामग्री में नहीं आती है। हमका सम्बन्ध स्वच्छन्द है और फारसी काव्य के प्राणरूप को उभारा गया है। स्पष्ट शब्दों में यह भी कहा जा सकता है कि इन प्रेमी कवियों ने शृंगार के उन सिद्धान्तों की उपेक्षा की है जो भारतीय काव्यशास्त्र में वर्णित है। इनके काव्य में शास्त्रीय दृष्टि का विरोध है। ठाकुर के कवित्त इस मत का स्पष्ट प्रमाण प्रस्तुत करते हैं। इस वर्ग की शृंगारिक रचनाओं के साथ-साथ वीर भक्ति और नीति की रचनाएँ भी महत्व रखती हैं। इनमें भी काव्यशास्त्रीय चेतना के प्रति कोई आग्रह नहीं है किन्तु विद्रोह का भाव भी नहीं है। नीति काव्य की भी यही स्थिति है। वृन्द, दीनदयाल गिरि और गिरिधरदास का काव्य इसका प्रमाण है।

इस प्रकार कहा जा सकता है कि रीतिकाल में रचित साहित्य की मूल प्रवृत्ति तो रीतिनिरूपण की ही रही है, किन्तु इसी काल में कवियों का एक वर्ग रीतिबद्धता को छोड़कर रीतिमुक्तता की ओर अग्रसर हुआ है। घनानन्द, घालम, ठाकुर और बोधा का काव्य ऐसा ही है। द्विजदेव की काव्य-रचना भी इसी कोटि में आती है। वीर रस का प्रणेता भूपण भी रीतिनिरूपण की प्रवृत्ति से किंचित अलग खड़ा दिखाई देता है। भक्ति और नीतिकव्य की रचना करने वाले कवियों का स्वर और कलात्मक स्वरूप भी रीतिनिरूपण से किंचित अलग है।

## रीति कवियों के वर्ग :

हिन्दी साहित्य के रीतिकाल में रीतिनिरूपण की व्यापक प्रवृत्ति देखने को मिलती है। यदि इसी रीतिनिरूपण को आधार बनाया जाय तो रीतिकाल के कवियों को प्रमुखतः दो वर्गों में रखकर प्रस्तुत किया जा सकता है। पहले वर्ग के अन्तर्गत रीतिकाल के वे कवि आयेंगे जिन्हें हम सर्वांगनिरूपक कवि की अभिधा प्रदान कर सकते हैं। दूसरे वर्ग के अन्तर्गत उन कवियों को स्थान प्राप्त होगा, जिन्हें विद्वान समीक्षकों ने विशिष्टांग निरूपक कवि कहा है। पहले वर्ग में सर्वांगनिरूपक कवियों को स्थान दिया गया है और इस वर्ग से तात्पर्य उन कवियों के काव्य से है जिन्होंने काव्य के समस्त अंगों—काव्य-लक्षण, काव्य-हेतु, काव्य-प्रयोजन, काव्य-भेद, काव्य की आत्मा (रस अथवा ध्वनि), शब्द-शक्ति, गुण, दोष, रीति, अलंकार और छन्द का विवेचन अपने ग्रन्थों में किया है। अभिप्राय यह हुआ कि इस वर्ग के कवि सभी काव्यांगों को अपने काव्य में लक्षण-उदाहरण सहित प्रस्तुत करने में सफल हुए हैं। इस वर्ग में चिन्तामणि, कुसुमपति, सूरति मिश्र, श्रीपति, देव, दास और जनराज जैसे आचार्य कवि आते हैं।

दूसरे वर्ग में विशिष्टांग निरूपक कवियों को स्थान दिया गया है। विशिष्टांग निरूपक आचार्यों ने उन कवियों को स्थान प्राप्त है जिन्होंने सभी काव्यांगों को विस्लेषित-विवेचित नहीं किया है। विशिष्टांग का अर्थ ही यह है कि काव्यांग के किसी विशिष्ट अंग का निरूपण, सर्वांग का नहीं। विशिष्टांग निरूपक आचार्यों ने प्रायः काव्य के तीन महत्वपूर्ण अंगों, रस, छन्द और अलंकार को ही अपने विवेचन का विषय बनाया है। इस विशिष्टांग निरूपकों में कुछ ऐसे भी हैं जिन्होंने इन तीनों में से किन्हीं दो को, किसी एक को और किसी ने इन तीनों को महत्व दिया है। इस आधार पर निरूपण करने वाले कवियों के भी तीन वर्ग हो सकते हैं—(1) समस्त रसों के निरूपक, (2) शृंगार के रस निरूपक, और (3) शृंगार रस के आलम्बन नायक-नायिकाओं के भेदोपभेद के निरूपक। जिन कवियों ने समस्त रसों का निरूपण किया है उनमें रामसिंह, सेवादास, बेनीप्रवीण, तोप, याकूबखान और पद्माकर आदि का नाम लिया जा सकता है। केवल शृंगार रस का निरूपण करने वालों में मतिराम, उदयनाथ, कवीन्द्र, चन्द्रदास, यशवन्तसिंह और कृष्ण-कवि आदि का संदर्भ दिया जा सकता है। जिन्होंने नायक-नायिका भेद विवेचन किया है, उनमें प्रमुखतः कालिदास, यशोदानन्दन, गिरिधरदास के नाम महत्वपूर्ण हैं।

अलंकार-निरूपक आचार्यों की श्रेणी में मतिराम, भूपण, कोप, दत्तपति-राय, रघुनाथ, गोविन्द, दूलह, बेरीमाल, सेवादास और पद्माकर जैसे कवियों को परिगणित किया जा सकता है। अब रहे छन्दो-निरूपक आचार्य। इनमें सुखदेव

मिथ, माखन, जयकृष्ण भुजंग, दास, दशरथ, नन्दकिशोर, रामसहाय और मति-राम उल्लेखनीय हैं। यदि इन तीनों श्रंगों की स्वतन्त्रतः ग्रहण करें तो ये कवि चार वर्गों में विभाजित हो जाते हैं। चार वर्ग ये हैं—(1) सर्वांग निरूपक कवि (2) रस निरूपक कवि, (3) अलंकार निरूपक कवि और (4) छन्दो निरूपक कवि। यह वर्गीकरण रीतिनिरूपण की ध्यापक प्रवृत्ति को आधार बनाकर किया गया है। यदि सम्पूर्ण रीतिकाल के कवियों का विभाजन करें तो उन्हें दो श्रेणियों में रखा जा सकता है। पहली श्रेणी में वे कवि आयेंगे जिन्होंने रीति की परिपाटी से जुड़कर काव्य-रचना की है। उपर्युक्त चारों वर्गों में आने वाले कवि रीतिबद्ध कवि कहें जायेंगे। कोई चाहे तो इन्हें मात्र रीतिकवि कहकर ही काम चला सकता है। इसके अतिरिक्त दूसरे वर्ग में वे कवि आयेंगे जिन्होंने रीति की प्रचलित परिपाटी का परित्याग करके स्वच्छन्द मार्ग का अनुसरण किया और रीति निरूपण के आधार पर न तो लक्षण ग्रन्थों का निर्माण किया और न रीतिबद्धता को अपने काव्य में आश्रय दिया। ये वे कवि हैं जिन्हें रीतिमुक्त कवि कहा जाता है। इन कवियों में प्रमुख हैं—घनानन्द, बोधा, ठाकुर, भालम और द्विजदेव। आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिथ ने अकेले बिहारों को इन दोनों वर्गों से अलग रखा है। उन्होंने बिहारों को रीतिसिद्ध कवि घोषित किया है। रीतिमुक्त, रीतिसिद्ध और रीतिबद्ध काव्य में क्या अन्तर है, क्या समानता है और इनकी क्या प्रमुख विशेषताएँ हैं, इनका विवेचन भाग स्वतंत्र अध्याय में किया गया है, अतः यहाँ संकेत मात्र करके ही छोड़ दिया गया है।

### संदर्भ संकेत

1. डॉ. महेन्द्रकुमार : हिन्दी साहित्य का उत्तर मध्यकाल, पृ. 11
2. डॉ. नगेन्द्र : रीतिकाव्य की भूमिका
3. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास
4. डॉ. महेन्द्र कुमार : हिन्दी साहित्य का उत्तर मध्यकाल, पृ. 15
5. कृष्णनारायण प्रसाद माधव की कृति "हिन्दी साहित्य : युग और धारा" में उद्धृत, पृ. 177
6. वही : वही, पृ. 178
7. वही : वही, पृ. 178
8. डॉ. हरिचरण शर्मा : आलोचना और सिद्धान्त, पृ. 317
9. डॉ. महेन्द्र कुमार : हिन्दी साहित्य का उत्तर मध्यकाल, पृ. 16
10. आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी : हिन्दी साहित्य उसका उद्भव और विकास, पृ. 192
11. डॉ. महेन्द्र कुमार : हिन्दी साहित्य का उत्तर मध्यकाल, पृ. 17
12. डॉ. नगेन्द्र : हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास, पृ. 306
13. डॉ. नगेन्द्र : वही, पृ. 307

## 4. रीतिकाल की प्रवृत्तियाँ

जब हम किसी काल की प्रवृत्तियों का अध्ययन करते हैं तो हमारा तात्पर्य उस काल विशेष में निहित कवियों की काव्यगत वृत्तियों से होता है। प्रवृत्ति का अर्थ विशेषता है। ऐसी स्थिति में रीतिकाल की प्रवृत्तियाँ शीर्षक से तात्पर्य रीतिकाल में उपलब्ध उन विशेषताओं से है जो रीतिकाल को रीतिकाल बनाती हैं। उल्लेखनीय यह है कि प्रवृत्तियाँ प्रतिपाद्य के बाद आती हैं। पहले हम किसी कविता का चाहे वह किसी कवि की हो अथवा किसी युग विशेष की, प्रतिपाद्य जानना चाहते हैं। रीतिकाल का प्रमुख प्रतिपाद्य शृंगार रहा है। शृंगार के जितने भी पक्ष सम्भव हैं, उन सभी को इस काल के कवियों ने अपनी कविताओं में स्थान दिया है। ऐसी स्थिति में हम कह सकते हैं कि रीतिकाल का प्रमुख प्रतिपाद्य अथवा विषय शृंगार तो है ही, रीतिनिरूपण भी है। इस काल के कवियों ने विविध काव्यांगों को अपना प्रतिपाद्य बनाया है और साथ ही साथ नायक-नायिका भेद के मदर्भ से ही शृंगार भावना को प्रमुखता प्रदान की है।

रीतिकाल में शृंगार प्रमुख रस और काव्य-विषय बनकर आया है। यह स्थिति यह सोचने को बाध्य करती है कि आखिर ऐसी क्या बात है कि इस काल के कवियों ने प्रमुख प्रतिपाद्य के रूप में शृंगार को उसके विविध पक्षों के साथ अपना प्रतिपाद्य बनाया है। इसका स्पष्ट उत्तर यह है कि इस काल के अधिकांश कवि बड़े-बड़े राजाओं-महाराजाओं के आश्रय में पलते थे, उनका मनोविनोद करने थे और उनके मनोनुकूल काव्य-रचना में प्रवृत्त होते थे। उस समय जो राजा थे, उनकी मनोवृत्ति विलास और वैभव से प्रेम करने की थी। जब राजा विलास मग्न होगा, वैभव प्रिय होगा तो उसके दरबार में रहने वाले कवि उसकी इस मनोवृत्ति को पकड़कर तदनुकूल काव्य-रचना में प्रवृत्त होंगे ही। इससे इस काल के कवियों को दो लाभ होते थे—पहला यह कि वे अपने जीवन-यापन के लिए सुविधा प्राप्त कर लेते थे और दूसरे यह कि उन्हें राजदरबारों में रहकर यथोचित सम्मान भी मिल जाता था। जब कवि को एक साथ दुहरा लाभ हो तो वह अपने आश्रयदाता के मनोनुकूल काव्य-रचना क्यों न करेगा? स्पष्ट ही उसे अपनी काव्य-रचना का प्रतिपाद्य वही बनाना पड़ता है जो उसका आश्रयदाता चाहता है। यही कारण है कि रीतिकाल में शृंगार प्रमुख प्रतिपाद्य बनकर आया है।

ये राजा लोग कला को भी विशेष महत्त्व देते थे, अतः कवि लोग अपनी कविता में कलात्मक चमत्कार भी दिखलाया करते थे। रीतिनिरूपण की प्रवृत्ति

इसी कलात्मक चमत्कार और कवियों के पांडित्य की छोटक है। इस प्रकार रसों में शृंगार और उसके विविध पक्ष तथा कला में आचार्यत्व और पांडित्य प्रदर्शन जैसे विषय ही रीतिकाल का प्रमुख प्रतिपाद्य रहे हैं। इसका अर्थ यह नहीं लेना चाहिए कि इन कवियों ने अच्छा साहित्य नहीं लिखा है। वास्तव में बावजूद उक्त मनोवृत्ति के इस काल के कवियों ने काव्य की सरस, रोचक एवं व्यक्ति के मानम को गहराई तक छूने वाला बनाकर प्रस्तुत किया है।

हिन्दी साहित्य के रीतिकाल में शृंगार के संदर्भ से एक विशेष प्रकार का रूग्ण मनोभाव मिलता है। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने इस रूग्ण मनोभाव को अभिव्यक्त करते हुए लिखा है— "17वीं शताब्दी में मुगलों का विशाल साम्राज्य ह्रासोन्मुख हो चला था, उस समय दिल्ली के सिंहासन पर सम्राट शाहजहाँ आसीन था। शाहजहाँ का शासनकाल मुगल साम्राज्य का मध्याह्नकाल था। उसके जीवनकाल में ही गृह में कलह आरम्भ हो गया, और उदार तथा लोकप्रिय दाराशिकोह को दबाकर औरंगजेब सम्राट बन बैठा। इस काल में पूरब, पश्चिम, उत्तर, दक्षिण में सर्वत्र विद्रोह की आँधी मची, और धीरे-धीरे मुगल शक्ति क्षीण में क्षीणतर होती गयी। केन्द्रीय शासन निर्बल पड़ गया, छोटे-छोटे रजवाड़े और नवाब स्वतन्त्र हो गये। समूचे देश में क्या राजनीति, क्या धर्म, क्या काव्य क्षेत्र—कहीं भी कोई प्रथम श्रेणी का नेता उत्पन्न नहीं हुआ। मुगल शासन के अन्तिम दिनों में जिस उदारदायित्वहीन विलासिता का वातावरण उत्पन्न हुआ था, वह नाना टुकड़ों में विभक्त होकर छोटे-छोटे आकारों में सारे देश में व्याप्त हो गया। लेकिन उसकी प्रकृति में कोई विशेष परिवर्तन नहीं हुआ। विलासिता जब चिरागत संकीर्णता के साथ प्रकट होती है, तो केवल विनाश की ओर ही ले जाती है। मुगल दरबार के आदर्श पर प्रतिष्ठित शतधायिकीर्ण विलासिता छोटे-छोटे सरदारों के दरबारों में इसी चिरागत संकीर्णता के साथ सम्बद्ध हो गयी। इसीलिए इस काल की शृंगार भावना में एक प्रकार का रूग्ण मनोभाव है।"

रीतिकाल के अन्तर्गत कवियों के प्रेरणास्रोत तीन प्रकार के ग्रन्थ थे। पहले वे जिनमें अनेक प्रकार की प्रेम-कीड़ाओं को निरूपित किया गया है और कामशास्त्र का विवेचन किया गया है। दूसरे प्रकार के वे ग्रन्थ भी इन कवियों के प्रेरणास्रोत रहे हैं जो अलंकारशास्त्र से सम्बन्धित थे और उनमें उक्ति-वैचित्र्य का विवेचन किया गया है। तीसरे, रसशास्त्र से सम्बन्धित वे ग्रन्थ जिनमें नायक-नायिकाओं के विभिन्न भेदों और स्वभावों का विवेचन किया गया है। ये तीनों प्रकार के ग्रन्थ रीति कवियों के प्रेरणास्रोत थे और इसी कारण इस काल में रीतिनिरूपण और शृंगार प्रमुख प्रतिपाद्य बनकर आया है। रीतिकाल के शृंगारी साहित्य की एक उल्लेखनीय विशेषता यह रही है कि इसमें शृंगार के आश्रय भी



उस युग के धर्म और अध्यात्म के आश्रय की भाँति ही श्रोकृष्ण रहे हैं। इस विवेचन के साथ यह कहना भी उचित प्रतीत हो रहा है कि रीतिकाल का प्रतिपाद्य ही उस काल की प्रमुख प्रवृत्तियाँ और गौण प्रवृत्तियों का प्रेरक रहा है। ठीक भाँ है, प्रतिपाद्य से ही प्रवृत्तियाँ निकलती हैं।

### प्रवृत्ति विश्लेषण :

रीतिकाल की प्रवृत्तियों को हमारी दृष्टि में तीन वर्गों में विभाजित करके समझा जा सकता है। प्रथम वर्ग में मूल प्रवृत्तियाँ आती हैं, दूसरे में गौण प्रवृत्तियों को स्थान प्राप्त है और तीसरे में कलाभिर्व्यंजन सम्बन्धी प्रवृत्तियों को विवेचित किया जा सकता है। जहाँ तक मूल प्रवृत्तियों का प्रश्न है, इनमें प्रमुखतः इन प्रवृत्तियों को गृहीत किया जा सकता है—(1) रीतिनिरूपण की प्रवृत्ति, (2) आचार्यत्व प्रदर्शन की प्रवृत्ति, (3) शृंगारिकता की प्रवृत्ति, (4) नारी-भावना और सामन्ती दृष्टि की चोतक प्रवृत्ति, (5) प्रेम भावना, (6) प्रकृति निरूपण, (7) सौन्दर्य भावना अथवा सौन्दर्यानुभूति। गौण प्रवृत्तियों के अन्तर्गत इस काल में उपलब्ध भक्ति-भावना, मोतिपरकता, धीररसात्मकता अथवा प्रशस्तिपरकता के साथ-साथ हास्यपरकता को भी लिया जा सकता है। कलाभिर्व्यंजन सम्बन्धी प्रवृत्तियों में काव्य के कलापक्ष से सम्बन्धित प्रवृत्तियाँ आती हैं। रीतिकाल के सन्दर्भ से ब्रजभाषा का प्रचुर प्रयोग, अलंकार-प्राचुर्य, सूक्ष्म व कलात्मक अभिव्यंजना, चित्रमयता और काव्य रूप जैसी प्रवृत्तियों को लिया जा सकता है। इन्हीं उपर्युक्त तीन वर्गों में संकेतित प्रवृत्तियों का विवेचन विरोपण यहाँ किया जा रहा है।

### मूल प्रवृत्तियाँ .

रीतिकाल का प्रमुख प्रतिपाद्य शृंगार निरूपण और रीति निरूपण रहा है, अतः इसी से जुड़कर कतिपय मूल प्रवृत्तियाँ इस काव्य में उभरकर सामने आई हैं। ऐसी मूल प्रवृत्तियों का क्रमिक एवं सोदाहरण विवेचन इस प्रकार है—

#### रीति निरूपण :

रीतिकाल में राजाश्रित कवियों में से अधिकतर ऐसे कवि थे जो रसिक समुदाय को काव्यांगों का सामान्य ज्ञान प्राप्त कराने के उद्देश्य से रीति-ग्रन्थों का प्रणयन करते रहे हैं। रीति निरूपण की मनोवृत्ति सभी राजाश्रित कवियों में मिलती है, किन्तु कुछ जनकवि भी ऐसे थे जिन्होंने इस प्रवृत्ति को अपने काव्य के माध्यम से प्रस्तुत किया है। रीतिनिरूपण की व्यापक प्रवृत्ति का विरोपण करते समय कुछ अन्तःप्रवृत्तियाँ भी स्वतः ही उद्घाटित हो जाती हैं। इन अन्तःप्रवृत्तियों का विवेचन रचयिता की दृष्टि, काव्यांग विवेचन तथा निरूपण शैली के आधार

पर पृथक्-पृथक् किया जा सकता है। जैसा कि पहले कहा जा चुका है, इस काल के कवि रीतिनिरूपण में दो स्थितियों से जुड़े रहे—सर्वांग विवेचन की और विशिष्टांग विवेचन की। इस काल के कवि इन दोनों ही अन्तःप्रवृत्तियों को अपने काव्य में समेटे हुए हैं। यदि ग्रन्थकारों की दृष्टि को आधार बनायें और तब प्रवृत्तियों का अध्ययन करें तो यही कहना होगा कि इस युग में रीतिग्रन्थों की रचना प्रमुखतः तीन उद्देश्यों से की गयी। पहला उद्देश्य मात्र रीतिकर्म का परिचायक है और इसके लिए वे ग्रन्थ उल्लेख्य हैं, जिनमें सामान्य रूप से काव्यांग विशेष का परिचय कराना ही रचनाकार का उद्देश्य रहा है। इस उद्देश्य के तहत अपने कवित्व का प्रदर्शन कराना इनका कभी उद्देश्य नहीं रहा। यो भी जब काव्य में लक्षण-उदाहरण होंगे तो वहाँ कवित्व विकसित भी कैसे हो पायेगा। जसवंत-मिह का 'भाषाभूषण', यादवराज का 'रसभूषण', रसिक सुमति का 'मल्लिकार्जुनचन्द्रोदय', गोविन्द का 'करुणाभरण' और दूल्हा का 'कविकुलकण्ठाभरण' जैसे ग्रन्थ रीतिकर्म के निर्वाह की प्रवृत्ति को स्पष्ट सूचित करते हैं। रीतिनिरूपण की प्रवृत्ति में ही कुछ ऐसे काव्य और उनके रचयिता भी सामने आते हैं जिन्होंने रीतिकर्म और कविकर्म दोनों को एक जैसा महत्त्व दिया है। इस श्रेणी में जिन कवियों को स्थान प्राप्त है, वे उपरिविवेचित रीतिकर्म का निर्वाह करने वाले कवियों से इसलिए विशिष्ट हैं कि इन्होंने लक्षण और उदाहरण तो लिये हैं, किन्तु इनका सृजन इन्होंने स्वयं किया है।

इतना ही नहीं, इस प्रवृत्ति में अर्थात् रीतिकर्म और कविकर्म को समान भाव से देखने वाली प्रवृत्ति के अन्तर्गत काव्य इसलिए सरस हो गया है कि उसमें कवि का व्यक्तित्व भी आकर मदा-कदा मिलता रहता है। चिन्तामणि, मतिराम, भूपण, देव, वास, कुलपति, श्रीपति, पद्माकर और भाल कवियों के ग्रन्थ रीतिनिरूपण विषयक इसी प्रवृत्ति के द्योतक हैं। रीतिनिरूपण की प्रवृत्ति में एक तीसरी प्रवृत्ति यह है कि इसके प्रस्तोताओं ने लक्षणा महत्त्व नहीं दिया है। ग्रन्थकारों ने प्रामः सभी छन्दों की रचना काव्यशास्त्र के नियमों में बँधकर भी लक्षणों के फेर में पढ़ने की बजाय अपने ढंग से की है। बिहारी, मतिराम, भूपति, चन्दन कवि आदि की सतसङ्गा, नखशिख वर्णन विषयक ग्रन्थ और विभिन्न कवियों द्वारा रचित स्फुटछन्द इस प्रवृत्ति के सूचक हैं। इस प्रवृत्ति के ग्रन्थों की महत्त्वपूर्ण विशेषता यह रही है कि ये प्रमुखतः शृंगारी हैं और रीतिवद्ध हैं। रीतिनिरूपण की प्रवृत्ति को आधार बनाकर काव्य-रचना करने की प्रवृत्ति इस काल की उल्लेखनीय प्रवृत्ति है। अतः यदि विवेचन-शैली के सन्दर्भ से इस काल का प्रवृत्ति-विश्लेषण किया जाय तो कह सकते हैं कि इस काल में रीतिनिरूपण की तीन प्रमुख शैलियाँ प्रचलित थीं। इस विषय में हम डॉ. महेन्द्र कुमार के दस उदाहरणों को देकर उसी से अपनी सहमति व्यक्त कर सकते हैं—

"इसमें प्रथम तो काव्यप्रकाश-साहित्यदर्पण की शैली है जिसमें लक्षणों-उदाहरणों के अतिरिक्त वृत्ति देकर विषयों को समझाने की चेष्टा की गयी है। इसके अन्तर्गत चिन्तामणि के 'कविकुलकल्पतरू', टंक के 'शब्दरसायन', कुलपति के 'रसरत्नस्य', दाम के 'काव्यनिर्णय', प्रतापमहि की 'व्यंग्यायंकीमुदी' और 'काव्य-विलास', खाल के 'अलंकार भ्रमभंजन', 'साहित्यानन्द' आदि ग्रन्थों को लिया जा सकता है। इन ग्रन्थों के भीतर मम्मट-विश्वनाथ द्वारा दी गयी संस्कृत गण की वृत्ति के समान ब्रजभाषा-गण की वृत्ति देकर विषय को यथावश्यकता समझाने का प्रयत्न किया गया है। दूसरी शैली चन्द्रालोक-कुवलयानन्द की संक्षेप शैली है। जसवन्तसिंह का 'भाषाभूषण', दूनह का 'कविकुलकण्ठाभरण', बंसीसाल का 'भाषाभरण', गोविन्द का 'कलाभरण', यादवरा का 'रसभूषण', पद्माकर का 'पद्माभरण' आदि इसके परिचालक कहे जा सकते हैं। इनमें 'भाषाभूषण' 'कविकुलकण्ठाभरण' जैसे ग्रन्थों में एक ही छन्द में लक्षण और उदाहरण का एक साथ निर्वाह करने के कारण इस शैली का पूरा अनुकरण कहा जा सकता है, जब कि 'कलाभरण', 'रसभूषण', 'पद्माभरण' जैसे ग्रन्थों में सक्षिप्तता के निर्वाह का प्रयत्न तो अवश्य रहा है पर इस शैली का पूर्ण अनुकरण नहीं हो पाया—प्रायः लक्षण और उदाहरण, दोनों पृथक्-पृथक् दिये गये हैं। तीसरी शैली भानुदरा की 'रसमंजरी' की कही जा सकती है जिसमें लक्षण और सरस उदाहरण देकर विषय-निरूपण किया गया है। रीतिकवियों ने इसका निर्वाह केवल भानुदरा के समान गृंगाररस और नायिका-भेद विवेचन के लिए ही नहीं किया, रस, अलंकार और छन्दों के विवेचन में भी किया है। उक्त दोनों शैलियों में आने वाले ग्रन्थों को छोड़कर शेष सभी ग्रन्थ इसी शैली में लिखे गये हैं। अतएव सर्वाधिक लोकप्रिय होने के कारण यह शैली सर्वाधिक व्यापक कही जा सकती है।"<sup>2</sup>

रीतिनिरूपण की व्यापक प्रवृत्ति को देखते हुए इस काल के विषय में कुछ प्रवृत्तिगत निष्कर्ष निकाले जा सकते हैं। कतिपय प्रमुख निष्कर्ष इस प्रकार हैं—

(1) इस युग के रीतिकवियों ने अपने ग्रन्थों का निर्माण काव्यशास्त्र का ज्ञान कराने के लिए किया है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि कवियों ने अपने काव्य को सरस बनाने का भरपूर प्रयास किया है, सुबोधता की रक्षा के लिए धर्म भी किया है, किन्तु फिर भी इस काव्य में संस्कृत-काव्यशास्त्र के अन्तर्गत प्रचलित विविध शैलियों का अनुकरण दिखाई देता है।

(2) दूसरा निष्कर्ष यह प्राप्त होता है कि रीतिनिरूपण के लिए इन काल के काव्य में सामान्यतः ध्वनिपरवर्ती परम्पराओं के उन्ही संस्कृत-ग्रन्थों को आधारस्वरूप ग्रहण किया गया है जो प्रायः पाठ्यग्रन्थ बन चुके थे। ऐसा करने ने कवि शिक्षक के धर्म का निर्वाह करते हुए दिखाई देते हैं। आचार्य कर्म और

शिक्षक कर्म के इस विधान में इन कवियों को एक मौमा तक मिलावा भी प्राप्त हुई है।

(3) तीमरा उल्लेखनीय निष्कर्ष यह प्राप्त होता है कि जितने ही इस काल के कवियों ने रीतिनिरूपण को प्रमुखता दी हो, विभिन्न काव्योक्ति के अन्तर्गत से ग्रहण और अभिव्यंजन किया हो, फिर भी मूलतः ये कवि रसवादो प्रवृत्ति होते हैं। लक्षण-ग्रन्थों की परिपाटी को अपनाने पर रम को ही सर्वोपरि मानना और उसकी रक्षा करते चले जाना इन कवियों की प्रतिभा का कमाल ही है। इन कवियों की रचनाओं में सिद्धान्त और व्यवहार दोनों ही दृष्टियों से रसवाद की ही प्रतिष्ठित करने का प्रयास दिखाई देता है।

इस प्रकार स्पष्ट है कि रीतिकाव्य की प्रमुख प्रवृत्ति रीतिनिरूपण की रही है।

**शृंगारिकता :**

रीतिनिरूपण की प्रवृत्ति को भाँति ही रीतिकालीन कविता की दूसरी उल्लेखनीय और विशिष्ट प्रवृत्ति शृंगारिकता की रही है। शृंगार के दोनों पक्ष संयोग और वियोग, नायक-नयिका भेद भी इस काव्य में मिलते हैं। परम्परा रूप में भक्तिकाव्य में रति या प्रेमभाव की सामग्री प्राप्त कर इस युग ने शृंगार को रसरस के रूप में प्रतिष्ठित कर दिया। इस युग का परिवेश भी बहुत कुछ शृंगारी मनोवृत्ति के अनुकूल था। शृंगार-वर्णन ही रीतिकाव्य का मुख्य उद्देश्य था। इस काल में कवियों का वर्ण-विषय नायिकाभेद, नख-शिला, अलंकार आदि का लक्षण प्रस्तुत करना है, फिर भी इनके अन्तर्गत शृंगारी भावना ही वर्णित की गयी है। इस काल का शृंगार-वर्णन दो रूपों में प्राप्त है—संयोग और वियोग। संयोग-वर्णन में हाव भाव, अनुभाव, स्पर्श सुख, मुरत-वर्णन, विपरीत रति-वर्णन की भी महत्ता दी गयी है। इस दिशा में विहारो का एक दोहा द्रष्टव्य है—

वतंस लालच लाल की, मुरली धरी लुकाय ।

सोह करे भीहनि हमे, देन कहे नटि जाय ॥

वियोग-वर्णन में पूर्वराग, मान, प्रवास और कसगा का वर्णन प्रस्तुत किया गया है। वियोगिनी की दसो दशाओं का वर्णन सभी शृंगारकालीन कवियों ने किया है। यो तो शृंगार का वर्णन प्रत्येक युग में हुआ है किन्तु रीतिकाल के शृंगार की बात किंचित् भिन्न है। इस काल में जो शृंगारिकता मिलती है, उसकी पीठिका इससे पूर्व ही तैयार हो गयी थी, भले ही पूर्व के भक्त कवियों की शृंगारपरक रचनाओं में अलौकिकता का रंग भी मिला हुआ रहा हो। इस धारा का स्रोत लोकधारा से न फूटकर भक्ति की धारा से निकला है। यही कारण है कि रीतिकाल में स्वकीया की अपेक्षा परकीया पर दृष्टि अधिक जमी है। इसका

एक कारण फारसी कविता की प्रतिद्वन्द्विता भी है। "साम हो, मन्तो के 'रति तन में सचरे'," सूफियों के भक्तिक प्रेम, कृष्णभक्तों की मधुरा भक्ति और साधकों के रमिक सम्प्रदाय ने दिये नैतिक बल, संस्कृत के शास्त्रीय ग्रन्थों से शास्त्रीय आधार, परवर्ती संस्कृत ग्रन्थों एवं प्राकृत और अपभ्रंश के शृंगारी प्रयोग परम्परा एवं अपने युग की मनोवृत्ति से स्थापना भी मिली। अस्तु, इस प्रवृत्ति में लोगोंने ने गुलकर उपयोग किया है। कवियों ने पूर्ण स्वतन्त्रता के साथ शृंगार वर्णन किया है। इसमें किसी प्रकार का संकोच नहीं मिलता।<sup>3</sup> डॉ. नगेन्द्र मत है कि इस युग की 'शृंगारिकता में अप्राकृतिक गोपन अथवा दमन से उत्पन्न ग्रन्थियाँ नहीं हैं, न वासना के उन्नयन अथवा प्रेम की अतीन्द्रिय रूप देने का उचित-अनुचित प्रयत्न। जीवन की प्रवृत्तियाँ उच्चतर सामाजिक अभिव्यक्ति चाहें वंचित रही हों, परन्तु शृंगारिक कुंठाओं से मुक्त थीं। इसी कारण इस युग की शृंगारिकता में घुमड़न अथवा मानसिक छलना नहीं है।'<sup>4</sup>

शृंगारिकता की भावना के अन्तर्गत सर्वप्रथम आलम्बनगत सौन्दर्य चित्रण को लिया जा सकता है। रीतिकासीन नायिका हो अथवा किसी अन्य कवि की नायिका, उसके लिए सुन्दरता की खान होना अत्यन्त आवश्यक है। एक रीति कवि ने तो यहाँ तक लिखा है कि 'मानों रवि छवि मोहनि मूरति, श्रीधर ऐन बखानत नायिका'। वस्तुतः कान्ति, दीप्ति, शोभा और यौवन एक सुन्दर नायिका के लिए आवश्यक गुण हैं। रुद्रिगत लक्षणों के आधार पर नायिका का सौन्दर्य निरूपण उतना आकर्षक नहीं रहा जितना कि वहाँ आकर्षक रहा है जहाँ शोभा कान्ति और दीप्ति को प्रमुखता दी गयी है। उल्लेखनीय यह भी है कि सौन्दर्य चित्रण उपर्युक्त तीनों गुणों के समावेश से ही उत्कर्ष को प्राप्त कर पाता है। मतिराम और बिहारी के शृंगार वर्णन में ये गुण आसानी से देखा जा सकता है उदाहरण के लिए निम्नांकित ग्रंथ देखिए—

1. अंग अंग छवि की लपट उपटति जाति भछेह ।  
खरी पातरोऊ तक लगै भरी-सी देह ॥ —बिहारी
2. कुन्दन की रंगु फीकी लगे, झलके अति अंगन चारु गोराई ।  
आखिन में झलमानि चितौन में मंजु बिलासन की सरसाई ॥  
को बिन भोल बिकात नहीं, मतिराम लहे मुमुकानि मिठाई ।  
ज्यो-ज्यों निहारिए नेरे ह्वै नैननि, त्यों-त्यों खरी निकरैसी निकारै ॥ —मतिराम

उपर्युक्त उदाहरणों में कान्ति, दीप्ति और शोभा मिलकर सौन्दर्य चित्रण को अभिव्यक्त कर रहे हैं।—हाँ, इनमें ऐन्द्रिय चेतना की अनुभूति नहीं है। यहाँ संवेदना की घनता की अपेक्षा संवेगात्मकता अथवा इन्द्रियोत्तेजन देखा जा सकता है।

वह भी इस युग में भरपूर मात्रा में मिलेगा । निम्नांकित उदाहरण देखिए जिनमें ऐन्द्रियता प्रधान है और संवेदना की घनता प्रायः नहीं के बराबर है ।

1. घोंघरे भोज सो, सारी महीन सों, पीन नितंबन भार उठै सचि ।  
बास मुबास सिंगार सिंगारनि, बोझनि ऊपर बोझ उठै मचि ॥

—दास

2. जगमगे जोवन जराऊ तरिवन कान, भोठन अनूठो रस हाँसी उमड़ परत ।  
कुचंकी में कसे मवे उकसे उरोज बिन्दु, बंदन तिलार बड़े धारधुमड़े परत ॥  
गोरे मुख स्वेत सारी कंचन किनारीदार, देव मणि भुमका भूमकि भुमड़े परत ।  
बड़े-बड़े नैन कजरारे बड़े मोती नय, बड़ी बरूनीन होड़ाहोड़ी भाड़े परत ।  
—देव

बिहारी सतसई में भी अनेक स्थलों पर ऐसे चित्र आसानी से देखे जा सकते हैं जो उत्तेजना बढ़ाते हैं तथा अनुभूति की सघनता से काफी दूर पड़ते हैं । बिहारी की 'गदराने तन गोरट्टी ऐपन भाड़ लिलार' और 'गोरी गदकारी परै हँसत कपोलन गाड़' जैसी पंक्तियों में शृंगार का कामुक अथवा ऐन्द्रिय पक्ष ही अधिक स्पष्ट है । यह ऐसा पक्ष है जिसमें कवि स्वयं उपभोग में रम जाता है । जहाँ-जहाँ रीतिकाव्य में ऐसे प्रसंग पाये हैं, वहाँ-वहाँ सूक्ष्मता कम हो गयी है, संवेदना गायब हो गयी है और कवि की अत्यधिक रंगिता न केवल रसभंग का कारण हो गयी है, अपितु कामोत्तेजना बढ़ाने का सशक्त माध्यम भी बनी है । बिहारी के रतिप्रसंग, विप-रोतरति एवं आलिंगन-चुम्बन वाले दोहे भी इसी प्रकार के हैं । समूचा रीतिकाल इस प्रकार की उपभोग प्रधान एवं ऐन्द्रिय शृंगारिकता से भरा हुआ है ।

शृंगार के संयोग और वियोग दोनों ही पक्षों का निरूपण रीतिकाव्य में मिलता है । जहाँ-जहाँ संयोग का वर्णन है वहाँ-वहाँ उसके मूल में रूप का आकर्षण प्रमुख रहा है । एक समीक्षक का यह कथन उचित है जिसमें कहा गया है कि रीतिकाव्यीन कवियों के संयोग वर्णन में बहिरिन्द्रियसन्निकर्ष, हावादिजग्य चेट्टाओं, मुरत, बिहार, मत्थपान इत्यादि के वर्णन हैं । दर्शन, स्पर्श, श्रवण, संलाप आदि इसी के अन्तर्गत हैं । इनकी प्रतिक्रियाएँ हाव, अनुभाव आदि के रूप में अभिव्यक्त हुई हैं । हाव क्रीड़ापरक होता है और अनुभाव क्रीड़ापरक । हाव सचेष्ट व्यापार है और अनुभाव महज अनुभूतियों का बहिर्विकार है । शृंगारकालीन कवियों ने इनका वर्णन जमकर किया है । नारियों की शृंगारिक चेट्टाओं-भृकुटि, नेत्रों आदि के विलक्षण व्यापारों द्वारा समीक्षकाप्रकाशक भाव ही हाव के अन्तर्गत आते हैं ।<sup>15</sup> क्लिप्तकिंचित् हाव का वर्णन बिहारी की इन पंक्तियों में बड़ा आकर्षक बन पड़ा है ।

वतरस लालच लाल की मुरली धरी लुकाय ।

सोह करे भौंहनि होंसे, देन कहै नटि जाय ॥

अनुभवों की अभिव्यक्ति प्रायः स्मृति अपना अंग-स्पर्श से होती है। सुकृ-  
द्धिपी जैसे क्षेत्रों में रीतिकवियों ने कम्प, स्वेद, रोमांच और अश्रु इत्यादि सात्विक  
भावों के वर्णन भी किए हैं। देव और मतिराम के काव्य में इस प्रकार के स्पर्श  
मुख की आनन्दानुभूति का निरूपण बड़ी कुशलता से हुआ है। ध्यान रहे कि इस  
प्रकार के वर्णनों में भावना के ऊपर वासना हावी हो गयी है। संयोग मुख के  
वर्णनों में सूरत का वर्णन बिहारी, देव, मतिराम और पद्माकर आदि ने किया है।  
बिहारी तो रति-वर्णन में उस सीमा तक पहुँच गये हैं जहाँ से आगे जाने के लिए  
सम्भवतः कोई रास्ता ही नहीं हो सकता है। उन्होंने रति-प्रसंग में चमक, तमक,  
हँसी, सिसक, मसक और सपट-भपट को भी याद किया है। इतना ही नहीं,  
उन्होंने ऐसी रति-क्रीड़ा को मुक्ति का द्वार बतलाया है। विपरीत रति के प्रसंग में  
तो स्थिति और भी आगे पहुँच गई है। ये प्रसंग अश्लील तो हैं ही, कवि की  
मनोभावना को भी व्यक्त करते हैं। उदाहरणार्थ निम्नांकित दोहा देखिए—

पर्यौ जोरु विपरीति रति, रूपी सुरति रनधीर ।

करति कुलाहत किकिणी, गह्वी मीन मजीर ॥

मिलन के प्रसंगों में हास-परिहास को भी महत्व दिया गया है। ये प्रसंग  
कवि की रसिकता, नायक और नायिका की परस्पर की विरोध वृत्ति और प्रेमा-  
तिशयता को व्यक्त करते हैं। बिहारी ने कृष्ण और गोपिका के माध्यम से  
लिखा है—

साज गहो बेकाज कत, घेरि रहै, घर जाहि ।

गौरस चाहत फिरत ही, गौरस चाहत नाहि ॥

गौने के दिन नायिका को बिछुवा पहनाती हुई प्रिय सखी के द्वारा किया  
गया यह परिहास कि बिछुवा प्रियतम के कानों के पास सदा बजता रहे, यड़ा ही  
मटीक बैठा है :

गौने के घीस सिंगारन को 'मतिराम' सहेलिनकी गुन आयी ।

कंचन के बिछुवा पहिरावत, प्यारी सखी परिहास बढ़ायी ॥

प्रीतम स्त्रीन स भीप सदा बजै, यों कहिके पहिले पहिरायी ।

कामिनी कील चलावनि को, कर ऊँची कियो पे चल्थो न चलायो ॥

—मतिराम

उपयुक्त परिहास में नायिका द्वारा सखी पर प्रहार के लिए हाथ उठाने  
और पुनः सजाकर बैसा नहीं करने में विश्वसनीयता तो है ही, पारिवारिक  
स्वस्थता भी है। राधा और कृष्ण का यह विनोद भी बड़ा ही सरस है :

गान्ह कह्यो टेरिकें, कहाँ ते भाई, को ही तुम, लागती हमारे जान कोई पहचानती ।  
 प्यारी कह्यो, केरि मुख, हरिजू चलेई, जादु, हमें तुम जानत, तुम्हैं हूँ हम जानती ॥  
 —देव

हिन्दी साहित्य के रीतिकाल में एक ओर तो शृंगार के संयोग पक्ष का यह रूप है जो वासनात्मक स्थितियों से घिरा हुआ है । दूसरी ओर वह रूप भी उपलब्ध है जिसमें स्वस्थ गार्हस्थ्य भी मिलते हैं । ये गार्हस्थ्य चित्र पूरी तरह घरेलूपन लिए हुए हैं, किन्तु विलासप्रियता यहां भी मौजूद है । मतिराम के काव्य में इस प्रकार की स्थितियों को बखूबी देखा जा सकता है । उदाहरण के लिए यह भंग देलिये :

केलि कै रात भयाने नही, दिनही मे सला पुनि घात लगायो ।  
 व्यास लगी कोक पानी दे जाईयो, भीतर बैठि के बात सुनायो ॥  
 जेठी पठाई गईं दुलही, हेरि हरि 'मतिराम' बुलायो ।  
 कान्हू कै बाल पै कान न दोनो, मुगेह की देहरि पै धरि घायो ॥

—मतिराम

रीतिकालीन शृंगार में संयोग के गार्हस्थ्यक प्रेम की ओर संकेत करते हुए यह भी कहा जा सकता है कि ऐसे चित्र मतिराम के घलावा देव की रचनाओं में भी मिलते हैं । नायकों की रसिकता अपनी पत्नियों के साथ किए गए उचित-अनुचित प्रेम-व्यवहार में प्रायः बाहर नहीं जा पाई है । इसमें कोई सन्देह नहीं कि परकीया और मामा-मा के प्रेम का वर्णन रीति-कवियों ने किया है, किन्तु यह भी स्मरणीय है कि इन कवियों को यह वर्णन अपने नायिका-भेद विवेचन की पूर्णता प्रदान करने के लिए करना पड़ा है । डॉ. महेन्द्रकुमार का मत है कि 'सामान्या प्रेम विषयक जितने भी छन्द इन लोगों ने रचे हैं उनमें प्रभावशक्ति इसलिए नहीं आ पाई कि इसमें इतना मनोयोग नहीं रहा । परकीया प्रेम-वर्णन में ये लोग यद्यपि शौकद्वय एवं मार्मिकता का सन्निवेश कर गये हैं जिससे एतद् विषयक रचनाओं में सरसता और मार्मिकता आ गयी है ।<sup>6</sup> तथापि उनका अन्तिम निष्कर्षात्मक प्रभाव यही रहा है कि 'कोक कितक उपाय करी, कहूँ होत है आपुने पीव परायें' (मतिराम) ।

रीतिकालीन शृंगारिता में संयोग के साथ ही वियोग वर्णन को भी नहीं भुलाया जा सकता है । रीतिकवियों के वियोग-वर्णन में पूर्वराग, मान, प्रवास और करुणा का अंकन मिलता है । पूर्वराग में वियोग की तीव्रता तो सम्भव है, किन्तु प्रवामजन्त वेदना का गाम्भीर्य नहीं होता है । पूर्वानुरागिनी तो मुग्धाएँ होती हैं और इनकी पीडा को रीतिकवियों ने बड़े कौशल से प्रस्तुत किया है । विरह-वर्णन को सभी काम-दशाएँ रीति-काव्य में प्रचुरता से मिल जाती हैं । इन कवियों के



वियोग-निरूपण में रूपासक्ति प्रमुख रही है। स्पष्टीकरण के लिए मतिराम का यह उदाहरण लिया जा सकता है :

क्यों इन झोखिन सों निरसंक हुये मोहन को तन-पानिप पीजें ।  
नेकु निहारे कलंक लगै इहि गांव बमै कहो कैसे के जोजें ।  
होत रहे मन यो "मतिराम" कहूँ वन जाय बड़ो तप कीजें ।  
हूँ वनमाल हिए लगिए घरूँ हूँ मुरली धधरा रम पीजें ॥ मतिराम

पद्माकर के काव्य में भी इस प्रकार के चित्र पर्याप्त मात्रा में देखने को मिलते हैं जिनमें वियोग की विविध काम-दशाएँ चित्रित हुई हैं। स्मृति और गुण कथन जैसी मानसिक दशाओं के वर्णन के सहारे इन कवियों ने अवचेतन मन के रहस्यों को उद्घाटित किया है। पद्माकर की नायिका "छलिया छवीलौ छैन छाती छूँ चलो गयी" जैसी पंक्ति में एक और नायक का गुण कथन भी कर रही है और दूसरी ओर अपनी मनोदशा का अभिव्यंजन भी। रीतिकाल में प्रणयमान के चित्र भी देखने को मिलते हैं और खण्डिता नायिकाओं का वर्णन भी प्रचुरता से किया गया है। इस युग के काव्य में प्रवास-वर्णन के अन्तर्गत गाम्भीर्य की कमी है। इन कवियों ने प्रवास्यतपतिका, प्रांगितपतिका आगतपतिका के वर्णन में सदेश प्रेषण, पत्र-लेखन और चित्र-लेखन जैसी क्रियाओं को भी चित्रित किया है। प्रवास-जनित पीड़ा के अंकन में कहीं-कहीं विहारी जैसे कवियों ने ऊहा का भी सहारा लिया है।

रीतिकालीन कवियों ने नायिका के विरह-ताप का विशद वर्णन करते हुए ऐसी-ऐसी प्रतिशयोक्तियाँ एवं ऊहाएँ की हैं कि स्थिति हास्यास्पद भी हो गयी है। उदाहरण के लिए देख नम्र की ये पंक्तियाँ देखिए—

लाल विदेश वियोगनि बाल, वियोग की आगि जई भूरि भूरी ।  
पान सो पानी सो प्रेम कहानी सो, प्राण ज्यो प्राणनि यो मत हूरी ।  
"देवजू" भाजू ही ऐवे की ओधि, सु बीतति देखि बिसैसि बिसूरी ।  
हाथ उठायी उड़ाखे को उड़ि काम गरे परि चारिक बूरी ॥

वियोग में नायिका अति कृश और दुर्बल हो गयी है। काम उड़ाने के लिए नायिका हाथ ऊपर उठाती है और उसकी जूड़ियाँ काम के गले में पड़ जाती हैं। नायिका को घड़ी का पेन्डुलम बना देना, विरह ताप के कारण शरीर के गुलाबजन का सूखकर भाप बनकर उड़ जाना जैसी कल्पनाएँ भी विरह-प्रसंग में प्रयुक्त ऊहाओं का उदाहरण प्रस्तुत करती हैं। उदाहरणार्थ—

भाड़े दे आले बमन, जाड़े हूँ की राति ।

साहस कै कै सनेह बस, सखी सर्व दिग जाति ॥ —विहारी

उपयुक्त स्थिति जीवन में वस्तुनः प्रकटनीय है। जहाँ कवियों ने ऊँचा को छोड़कर प्रथमजन्म अवसाद का चित्रण किया है, वही स्वाभाविकता भा गयी है—

भजी न भाग्य महज रंग, बिरह दूबरे मान।

अबही कहा चलान्यत, मलन चमन की बात ॥ —विहारी

पर समस्त युग में बिरह के ऐसे वर्णन कम ही हैं जो शरीरी प्रतिप्रियाओं को छोड़कर संवेदनात्मक हो सके हैं। रीतिकाल के ये वर्णन शृंगारिकता की मही प्रवृत्ति के प्रमाण नहीं माने जा सकते हैं। वस्तुनः शृंगारिकता कोई दोष नहीं होती है, दोष है शृंगारिकता का निर्जीव एवं हास्यास्पद रूप। इस संदर्भ में रामधारीगिह दिनकर का यह कथन महत्त्व रखता है—“रीतिकाल का दोष उनकी शृंगारिकता नहीं, यही निर्जीवता और नरकरोपन है। विद्यापति और पंडीतदास कम शृंगारिक नहीं हैं, किन्तु उनको शृंगारिता के पीछे उनका प्रेम उपस्थित है वह वासना उपस्थित है जो पुरुष में नारी के लिए और नारी में पुरुष के लिए विद्यमान रहती है। इस वासना को अभिव्यक्ति की सचाई और सीधापन विद्यापति के शृंगार को स्वाभाविक बनाये हुए है।

ततहि धामोन दुहुँ मोचन रे,

जतए गेलि घर नारि।

भासा लुखुष न तेजइ रे,

कुरनक पाधु भिगारि।

यह शृंगार की कविता है और इसकी महिमा का कारण ही यह है कि यहाँ कवि ने अपनी वामना को छिपाने की चेष्टा नहीं की है, किन्तु रीतिकाल में ऐसी स्वाभाविकता नहीं मिलती। यही बराबर राधाकृष्ण भयवा भाभयदाता राजा की भाइ भी जानी है।”

रीतिकाल की शृंगारिकता के संदर्भ से एक महत्वपूर्ण बात यह सामने आती है कि इन कवियों ने शृंगार भावना के अन्तर्गत इस बात का विशेष ध्यान रखा है कि शरीर-मुख महत्वपूर्ण है और बिनास के सभी उपकरण ही जीवन के लिए आनन्दप्रदायक हो सकते हैं। यही कारण है कि गंयोग के नयन-से-नयन चित्रों और नायिकाओं की विभिन्न धृष्टताओं व नायकों की चपलता, वाचालता और वेशर्मी के विभिन्न रूप इस काल के कवियों की रचनाओं में मिलते हैं। ऐसी स्थिति में यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि रीति कवियों की शृंगारिकता में सामान्य रूप से इन्द्रियदमन जन्म कुष्ठा का अभाव, शारीरिक सुख की साधना, अनेकोन्मुख प्रेमजन्म विलासिता, रूप-लिप्ता, भोगेच्छा, नारी के प्रति सामन्तीय दृष्टि तथा गार्हस्थ्यिकता के गुण-दोषों के रहते हुए भी एक ताजगी अवस्था है और यह ताजगी काव्यशास्त्रीय नियमों के घेरे में बन्द रहकर भी साधारण पाठक को एक क्षण के लिए ही सही, आत्मविभोर कर सकती है।<sup>18</sup>

## आचार्यत्व प्रदर्शन—

रीतिकाल के अन्तर्गत रीतिनिरूपण की व्यापक प्रवृत्ति और घोर शृंगारिकता के साथ-साथ एक प्रमुख प्रवृत्ति के रूप में आचार्यत्व प्रदर्शन की प्रवृत्ति को भी लिया जा सकता है। लोगों ने लक्षण-लक्ष्य के मध्य समन्वय का कार्य किया है। लक्षण-निरूपण के नाम पर संस्कृत के साहित्य-शास्त्रों का, विशेषतः अलंकार, रस और नायक-नायिका भेद आदि का अनुवाद कार्य पर्याप्त मात्रा में हुआ है। इस काल के कवियों के आचार्य-कर्म को देखकर उस पर अनेक दोष लगाये गये हैं। कहा गया है कि आचार्यत्व प्रदर्शन के कारण रीतिकालीन कविता में सूक्ष्म विवेचन की कमी है, काव्यागों के विशद विवेचन का अभाव है तथा संस्कृत के उत्तर-कालीन हासोन्मुख शास्त्रीय ग्रन्थों को आधार मानना एवं लक्षणों की तुलना में उदाहरण प्रस्तुति पर अधिक ध्यान देना जैसे प्रमुख दोष उल्लेखनीय हैं। आचार्यत्व को लेकर आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, डॉ. श्यामसुन्दरदास एवं डॉ. भगीरथ मिश्र ने भी अपने-अपने मत दिए हैं। आचार्य शुक्ल का मत प्रायः मान्य रहा है। उन्होंने कहा है—

“हिन्दी में लक्षणग्रन्थों की परिपाटी पर रचना करने वाले सैंकड़ों कवि हुए हैं, वे आचार्य की कोटि में नहीं आ सकते। वे वास्तव में कवि थे।.....इन रीतिग्रन्थों पर निर्भर रहने वाले का ज्ञान कच्चा और अधूरा ही समझिए। इन रीतिग्रन्थों के कर्ता भावुक, सहृदय और निपुण कवि थे। उनका उद्देश्य कविता करना था, न कि काव्यागों का शास्त्रीय पद्धति पर निरूपण करना।”<sup>9</sup> डॉ. श्याम-सुन्दर दास का भी विचार है कि “आचार्यत्व और कवित्व के मिश्रण ने भी ऐसी खिचड़ी पकायी जो स्वादिष्ट होने पर भी हितकर न हुई। आचार्यत्व में संस्कृत की बहुत कुछ नकल की गयी और वह भी एकांगी।”<sup>10</sup> “हिन्दी काव्यशास्त्र का इतिहास” में डॉ. भगीरथ मिश्र ने निष्कर्ष दिया है कि “इन हिन्दी लक्षणकारों या रीति ग्रन्थकारों के सामने कोई वास्तविक काव्यशास्त्रीय समस्या नहीं थी। इनका उद्देश्य विद्वानों के लिए काव्यशास्त्र के ग्रन्थों का निर्माण नहीं था, वरन् कवियों और साहित्यरसिकों को काव्यशास्त्र के विषय से परिचित कराना था।”<sup>11</sup>

उपयुक्त विवेचन के संदर्भ में यह आसानी से कहा जा सकता है कि आचार्यत्व की दृष्टि से रीतिकालीन कवियों की कोई विशेष गलतिय सामने नहीं आती है। इन्होंने जो आचार्यत्व अदमलाया है, वह मान्य है।

क्षेत्र में अन्य कवियों की अपेक्षा अधिक सफलता प्राप्त की है। चिन्तामणि, जैसे कवि भी आचार्य-प्रदर्शन के क्षेत्र में अपेक्षाकृत सफल दिखाई देते हैं।

**नारी भावना—**

समूचे रीतिकाल को देखते के पश्चात् यह स्पष्ट हो जाता है कि इन काल के कवियों ने शृंगारिकता के साथ ही नारी भावना को भी अभिव्यक्ति प्रदान की है। यदि मूढमत्ता में विचार करें तो यह भी कहा जा सकता है कि रीतिकालीन कवियों की कृति जितनी अधिक नारी निरूपण में रही है उतनी अधिक पुरुष सौंदर्य भाँति में नहीं। नारी निरूपण के दौरान उन्होंने नारी का जो स्वरूप निरूपित किया है, वह एक चित्तातिनी नारी का है। समूचे रीतिकाल में नारी के चित्ताती रूप के प्रतिरिक्त गृहिणी, जननी, देवी, भगिनी जैसे रूपों का प्रायः अभाव है। ऐसा लगता है कि रीतिकालीन कवियों के पास नारी को देखने का जो यशमा था, उसमें नारी का शारीरिक गठन, उसका स्थूल सौंदर्य और यह भी भोगपरक सौंदर्य ही समा जाता था। यही कारण है कि इन कवियों की नारी भावना इनकी मनोव्यवस्था का परिचय देती है। देव ने तो स्पष्ट कहा था कि नारी विनाश का उपकरण मात्र है। वे लिखते हैं—

कोन गमें पुर नगर यम कामिनी एक रीति ।

देवत हर विवेक को, हरे बिना कर प्रीति ॥

नायिका भेद का विस्तार स्पष्ट रूप से नारी के भोग्य रूपों का ही विस्तार है। नारी के उपभोगपरक अथवा भोगप्रधान स्वरूप को देखकर स्पष्ट हो जाता है कि रीतिकाल के कवि स्वकीया के साथ की गयी रति-झीड़ा को पुष्टियों का जन्म-मिठ अधिकार मानते थे, परकीया के प्रति की गयी बाननारमक झीड़ा को भी प्रीति का दृष्टि से देखते थे। रीतिकालीन समाज में पुष्टियों को एक से अधिक नारियों से यौन-सम्बन्ध रखने की छूट थी। कुछ लोग ऐसे अवश्य थे जो छूट को उचित नहीं मानते थे, किन्तु ऐसे व्यक्तियों की संख्या अधिक थी जो इस परकीया प्रेम अथवा परकीया सम्बन्ध में कोई अनौचित्य नहीं देखते थे। यही कारण है कि पुरुषों के लिए पड़ोस में रहने वाली नारियाँ भगिनी, देवी, माँ न होकर मात्र प्रेमिकाएँ ही होती थीं। इस संदर्भ में कहा जा सकता है कि “भवसे ज्यादा तराव स्थिति पड़ोस की थी। यह बदतर था। प्रत्येक पड़ोस की नजर में उसकी पत्नी किसी दूसरे की प्रेयसी और पड़ोस की भावियाँ रंगरेलियों का साधन थी। तभी तो कहीं भाभी देवर के प्रेम में पागल हैं। ऐसी भावियाँ कम थी जो देवर की कुटिलता से अपने धर्म को बचाने के प्रयत्न में पिंजरगत पक्षी की तरह दिन-दिन सूखती जाती थी। तो कही शंकित हैं, कही वहिन बनाकर प्रेम की लीला चल रही है और कही ज्योतिषी की प्रसन्नता का कारण पितृ-मारक योग वाला जारज पुत्र है। समाज

को यह विघटित स्थिति सतसई में बखूबी देती जा सकती है। बिहारी की प्राप्त मध्यम वर्ग पर भी जरूर, किन्तु उस पर पड़ी सामन्ती छाया भी अनदेखी नहीं की जा सकती है। यह सहो है कि उच्च वर्ग में रति और काम-फ्रीडा के विषय में कोई संकोच और भय नहीं था। वे जो भी करते-थरते थे खुले-सजाने और उनका आचरण "खड़ा मेत फरुश्वादी" का उदाहरण था, परन्तु मध्यम वर्ग में यह काम-फ्रीडा जका और हल्का भय भी, जो पारिवारिक अधिक था, लिए हुए थी।<sup>12</sup>

रीतिकालीन कविता के अन्तर्गत नारी पुरुष के रतिभाव का आत्मबन मात्र बनकर रह गयी है। इसके अतिरिक्त इसका कोई अपना व्यक्तित्व है, सामाजिक अस्तित्व भी है, इसका ज्ञान रीतिकालीन कविता को पकड़ नहीं हो पाता है। रीतिभुक्त कवियों में घनानन्द के स्वच्छन्द प्रेम से परिपूर्ण कवितों और सबैयों में भी मुजान से मिलने की आनुरतापूर्ण तड़पन है किन्तु उसका कोई सामाजिक रूप वहाँ भी वर्णित नहीं है। यही स्थिति रीतिवद्ध कवि देव, भतिराम आदि के काव्य की है जिसमें नारी जीवन के व्यापक क्षेत्र चित्रित ही नहीं हुए हैं। वहाँ एक मात्र नारी-देह की शोभाओं एवं चेष्टाओं का अभिव्यंजन ही हुमा है। ऐसा लगता है कि ध्रुव-प्रत्यंग की शोभा, हाव-भाव, विलास-चेष्टाएँ आदि ही नारी-वर्णन के प्रमुख विषय रहे हैं। कृष्ण की शृंगारकालीन राधा मात्र नायिका है। राजप्रदेन के गाँवों में सामाजिकों के बीच उसकी कोई भूमिका नहीं दिखाई देती है। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने उचित टिप्पणी की है कि "रीतिकाल में नारी कोई व्यक्ति या समाज के संगठन की इकाई नहीं है, बल्कि सब प्रकार की विशेषताओं के बंधन से भया संभव भुक्त विलास का एक उपकरण मात्र है। इतना ही नहीं यह भी स्पष्ट है कि नारी की विशेषता इन कवियों की दृष्टि में कुछ भी नहीं है। वह तो केवल पुरुष के आकर्षण का केन्द्रभर है।"<sup>13</sup>

रीतिकालीन काव्य इस बात की भी सूचना देता है कि उस समय पुरुष की अच्छी-खामी छूट मिली हुई थी। वह जो चाहे कर सकता था और जब चाहे जिस स्त्री के साथ सम्भोग करके रात-रात भर गायब रह सकता था। स्त्रियों को ऐसे पुरुषों से कुछ भी कहने का अधिकार नहीं था। इसे हम पुरुष-प्रधान समाज की मनमानी और वासनात्मक मनोवृत्ति का सूचक कह सकते हैं—'पुरुष की छूट का एक और नमूना यह है कि वह रात भर परनारी के साथ सम्भोगोपरान्त प्रातः काल रात्रिजागरण और रति के चिह्नों को लेकर स्वकीया के सम्मुख ढोठ बनकर खड़ा हो सकता है, उसे जिंदा मरता है, उसमा को इतना भी अधिकार नहीं है कि उसके धनिष्ट की तनिक भी कल्पना करे, क्योंकि मध्यमा अथवा अधमा जो उसे बन जाना पड़ेगा। इसमें बढ़कर तानाशाही और क्या हो सकती है? 'प्रमाध्यस्तु रमाभास' के अनुसार, मानवती मानकर पुरुष को थोड़ी देर के लिए तड़पा भले

हीं लें, पर उसे मन की शांति कौनो होगी। आवेशाधिक्य में क्रोधाभिभूत हो नायिका यदि पुरुष को घर से निकाल भी देती है, तो उसे कलहान्तरिता बनकर पश्चात्ताप करना हो पड़ेगा, पर बेचारे नायक के लिए दुर्भाग्य (सौभाग्य) कहां? प्रस्तु, यह निश्चयपूर्वक कहा जाएगा कि लेखनी का घनी पुरुष (कवि) जब नायिकाभेदादि का सविस्तार निरूपण कर रहा था, तो उसकी दृष्टि स्वार्थसिद्धि की ओर टिकी थी। ऐसे अवसर पर यदि पुरुष अपने अनुकूल सिद्धान्त का निर्माण नहीं करता, तो यह भी उमका दुर्भाग्य ही होता।<sup>14</sup>

इस युग की नारी भावना पर विचार करते हुए डॉ. नगेन्द्र ने लिखा है—  
 “रीतिकालीन कवियों का नारी के प्रति दृष्टिकोण सर्वथा सामन्तीय है जिसके अनुसार वह समाज की एक चेतन इकाई न होकर बहुत कुछ जीवन का एक उपकरण मात्र है।”<sup>15</sup> और, छायावादी कवि पन्त ने इस युग की नारी-भावना को ही ध्यान में रखकर छोपला की थी—

जीवन के उपकरण सदा नारी भी कर ली अधिकृत।

इस विवेचन के आधार पर यही निष्कर्ष सामने आता है कि रीति-कालीन कवियों की नारी-भावना न तो उदात्त कही जा सकती है, न उसे मर्यादित कहा जा सकता है और न उसे कोई और अच्छा नाम ही दिया जा सकता है। उसके विषय में तो यही कहना उचित प्रतीत होता है कि रीतिकालीन कवियों की नारी के प्रति सामन्तीय दृष्टि रही है। उसे मात्र विलासपूति का माध्यम माना गया है। नारी के बाह्य रूप की परिचायक अंग-यष्टि का खुलकर वर्णन भी इसी स्थिति को सूचित करता है। वास्तव में यही लगता है कि जैसे न केवल कवि अपितु पूरा का पूरा समाज नारी को वासनापूति का माध्यम मानता था।

**प्रेम भावना :**

प्रेम वह अनुकूल वेदनीय मनोवृत्ति है जो किसी व्यक्ति, अन्य जीव या पदार्थ के सौंदर्य, गुण, शील, सामीप्य आदि के कारण उत्पन्न होती है। व्यापक अर्थ में मनोवृत्तियाँ दो प्रकार की होती हैं—अनुकूल वेदनीय और प्रतिकूल वेदनीय। अनुकूल वेदनीय मनोवृत्तियों के अन्तर्गत सुखद अनुभूतियों की गणना की जाती है और प्रतिकूल वेदनीय मनोवृत्तियों की कोटि में जीवन की दुःखद अनुभूतियाँ आती हैं। अनुकूल वेदनीय मनोवृत्ति आकर्षणमूलक होती है तो प्रतिकूल वेदनीय मनोवृत्ति विकर्षणमूलक।<sup>16</sup> कहने की आवश्यकता नहीं कि अनुकूल वेदनीय अनुभूति ही प्रेमानुभूति कहलाती है। प्रेम एक पवित्र भाव है, दो व्यक्तियों के परस्पर आकर्षण में उत्पन्न भाव है अतः इसका सम्बन्ध सौंदर्य से भी है और मानसिक अवस्था से भी। जब व्यक्ति परस्पर आकर्षित होते हैं तो आकर्षण के दौरान सौंदर्य महत्वपूर्ण भूमिका निभाता है। ध्यान रहे कि जो आकर्षण मात्र बाह्य सौंदर्य पर केन्द्रित होता है, वह सचि प्रेम को जन्म नहीं दे पाता है। प्रेम

तभी प्रेम बन पाता है जब सौंदर्य के आकर्षण को भेलता हुआ वह मन की गहराइयों में उतर जाता है। प्रेम के अन्तर्गत शरीर, मन और आत्मा का तादात्म्य आवश्यक होता है। रीतिकालीन कविता के अन्तर्गत प्रेम का स्वरूप जिस रूप में अभिव्यंजित है, वह रूप सही अर्थ में प्रेम नहीं कहा जा सकता है।

प्रेम एक सामाजिक स्वरूप लेकर मन की गहराइयों में उतरता हुआ जब दो व्यक्तियों को परस्पर बाँध लेता है, तभी वह प्रेम बन पाता है। रीतिकाल को आद्यत पढ़ने के बाद यह तो स्पष्ट होता है कि नायक-नायिका एक भावपूर्ण मूत्र में बंधे हुए हैं, किन्तु यह स्पष्ट नहीं होता कि यह आकर्षण कहीं गहरे तक दोनों को बाँधे हुए है। केवल यही लगता है कि यह प्रेम का वास्तविक रूप है, नायक का नायिका के पृष्ठ वक्ष, रक्तिम मुख एवं नेत्रों आदि तक ही सीमित होता, तो कुछ बात बन सकती थी, किन्तु यहाँ तो वह प्रेम चित्रित है जो सीधा शरीर-भोग में जुड़ जाता है। ऐसी स्थिति में यही कहना उचित प्रतीत होता है कि रीतिकालीन कवियों की प्रेम-भावना में प्रेम का वह रूप नहीं है जो विश्वसनीय हो, सामाजिक भूमिका पर विवेचनीय हो और पात्रों के व्यक्तित्व की किसी उल्लेख्य विशेषता का स्रोतक हो। प्रेम यहाँ विलास का रूप धारण करके इतना हल्का हो गया है कि उसे प्रेम कहने में भी संकोच होता है।

रीतिकाल के परकीया प्रेम का बाहुल्य सामाजिक प्रतिबंधों के शैथिल्य का स्रोतक है। रीतिकाल में भारतीय सांस्कृतिक जीवन का जितना शीघ्रतापूर्वक हास हुआ, उतना शायद ही किसी काल में हुआ हो। नायक की प्रेम सम्बन्धी नैतिकता का वर्णन भी यही सूचित करता है कि वहाँ नैतिकता है ही नहीं। देव ने परकीया प्रेम को जिस तरह सैद्धांतिक दृष्टि से अच्छा नहीं माना है उसी तरह मुग्धा आदि, वयभेद, मान, मुरत और मुरतान्त का वर्णन भी उत्तम नहीं माना है। रीतिकाल में कुछ ऐसे कवि भी हुए हैं जिन्होंने परकीया प्रेम की निन्दा की है। ऐसे कवियों में तोष का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। यद्यपि देव भी परकीया प्रेम के खिलाफ थे फिर भी उन्होंने कुछ ऐसी उक्तियाँ कह दी हैं जिनसे परकीया प्रेम का समर्थन होता है। रीतिकाल में जितने भी कवि हुए हैं उनमें रीतिवद्ध कवियों का प्रेम निरूपण वास्तविक अधिक है। जहाँ तक रीतिमुक्त कवियों का प्रश्न है, उनके प्रेम निरूपण में प्रेम-चित्र अपेक्षाकृत नैतिक अधिक है। डॉ. वच्चनसिंह का यह मत उल्लेखनीय है—

“इन कवियों ने प्रेममार्ग के कथित प्रतिबंधों की खुली अवहेलना की है। लोकलज्जा की उपेक्षा करते हुए भी परकीया प्रेम का वास्तविक चित्र उपस्थित करना इन कवियों का अभिप्रेत नहीं था। सास, ननद, देवर, भाभी आदि की नजर बचाकर कुंज, वन, उपवन या पनघट पर बार से मिल लेना कभी भी नैतिक

नहीं कहा जा सकता। प्रेम के लिए लोकलज्जा और परनोर की चिन्ता तब  
विस्तृत कर देना मबंया नैतिक है।<sup>17</sup> बोधा ने डंके की चोट कहा है—

लोक की लाज भी सोच प्रलोक की बारिये प्रीति के ऊपर दोऊ ।  
गांव की गेहूँ को देहूँ को नातो सनेह मे हाँतो करै पुनि मोऊ ।  
“बोधा” मुनीति निबाहूँ करै घर ऊपर जाके नही सिर होऊ ।  
लोक की भीति डेरत जो भीत तो प्रीति के पेड़े परै जनिकोऊ ।

यदि अपवादों की बात छोड़ दी जाये तो यही कहा जा सकता है कि रीति-  
काल के अधिकांश कवि प्रेममार्ग के सफल कवि नहीं हैं। कारण यह है कि रीतियुद्ध  
कवियों ने प्रेम और वासना को मिला दिया है। अधिकांश साहित्य इस बात का  
सादम प्रस्तुत करता है कि प्रेम ही वासना है और शारीरिक भोग ही प्रेम है।  
रीतिकाल के स्वच्छंद मार्गीय कवि इसके अपवाद हैं। घनानन्द तो स्पष्ट कहते हैं  
कि प्रेम का मार्ग सीधा और सरल होता है। वह एक प्रशस्त राजमार्ग है अतः उस  
पर वे लोग ही प्रेमयात्रा कर सकते हैं जिनका हृदय निःशक, कपट रहित और  
स्वार्थ-वासना रहित है। घनानन्द की यह प्रेम-विषयक व्याख्या बोधा, ठाकुर,  
भालम जैसे कवियों पर भी लागू होती है। स्वच्छन्द काव्यधारा के कवियों की  
स्याम और तपश्चर्यामूलक प्रेम सम्बन्धी रोमानी दृष्टि निश्चय ही एक वृत्तन,  
नैतिक व्यवस्था और उदात्त भावों की प्रतिष्ठापिका कही जा सकती है।

यदि थोड़ी देर के लिए बिहारी सतसई को ध्यान में रखें तो कहा जा  
सकता है कि बिहारी का प्रेमादर्श ऐसा नहीं था जैसाकि घनानन्द आदि का रहा  
है। वे प्रेम को महत्व तो देते हैं, किन्तु उनकी प्रेम-भावना में शरीर का अंश  
अधिक है, मन का कम। अपवादस्वरूप कुछ पंक्तियाँ अपवाद दोहे ऐसे अवसर मिल  
जाते हैं जो बिहारी की प्रेमभावना के मानसिक पक्ष को व्यक्त करते हैं।

उदाहरणार्थ :

कहा भयो जो बीछुरे, मो मन तो मन साथ ।  
उड़ी जाय कितहु गुडी, तऊ गुड़ाइक हाथ ॥  
कागद पर लिखतन बनत, कहत संदेस लजात ।  
कहिहे सब तेरो हियो, मेरे हिय की बात ॥

इन उपर्युक्त दोनों दोहों में प्रेम का अपेक्षाकृत स्वच्छ रूप चित्रित हुआ है।  
किन्तु ऐसे दोहे बिहारी सतसई में ढूँढ़ने पड़ते हैं, जबकि रीतिकाल के ही घनानन्द,  
बोधा और ठाकुर के काव्य में ऐसी पंक्तियाँ प्रचुरता से मिल जाती हैं।

उपर्युक्त विवेचन के आधार पर हमारा निष्कर्ष यही है कि रीतिकाल में  
नारी के प्रति उपभोगपरक दृष्टि की प्रधानता के कारण अधिकांश कवियों ने प्रेम  
को वासना में मिला दिया है। इस दिशा में स्वच्छन्दमार्गीय कवि अवश्य भलम



पड़ते हैं। ममूचे रीतिकाल का जो समय प्रभाव पड़ता है, वह प्रेम भावना के धरातल पर बहुत अच्छा और प्रभावी नहीं माना जा सकता है। प्रेम के सुरुभ से जिस एकनिष्ठता, पारस्परिक सदाशयता और स्थाई आकर्षण की बात कही जाती है, वह रीतिकाल में यत्र-तत्र ही देखने को मिलता है, सर्वत्र नहीं।

### प्रकृति-निरूपण

रीतिकाल में प्रकृति का चित्रण नहीं, अपितु ऋतुओं का वर्णन ही हुआ है। ऋतुवर्णन में भी कवियों ने प्रकृति का विम्बग्राही रूप अंकित नहीं किया है। यदि सेनापति के तथा प्रकीर्ण रूप से किये गये अन्य कवियों के कुछेक वर्णनों को हटा दिया जाय तो निरपेक्ष प्रकृति वर्णन कहीं भी नहीं रह जायगा। प्रकृति के सापेक्ष वर्णनों में मूलतः होली (वसन्त) और वर्षा के ही वर्णन मिलते हैं। शीघ्र, हेमन्त और शरद के वर्णन अपेक्षाकृत कम हैं। होली के "हुरदंग" के वर्णन पद्माकर ने अधिक किये हैं। कवियों ने प्रकृति का वर्णन मूलतः उद्दीपन रूप में ही किया है। वसन्त के आते ही "ओरे मन, ओरे तन, ओरे वन" तो हो ही जाते हैं, उसी छवि के फैलने के साथ ही नायिकाएँ छलिया, छबीले और छल का चुनाव भी कर चलती हैं। होली के "हुरदंग" का माधुर्य विहारी, दब, मतिराम, बेनीप्रवीन, ग्वाल इत्यादि ने तो वर्णित किया ही है, पर पद्माकर का यह वर्णन अपने ढंग का है :

फागु के भीर अधीरन तैं गहि, गोविंद तैं गई भीतर गोरी ।  
भाई करी मन की "पद्माकर", ऊपर नाइ अधीर की भोरी ।  
छीनि पीतम्बर कम्बर तैं, सुबिदा दई मोड कपोलनि रोरी ।  
नैन नचाइ कहाँ मुमकाइ, लला फिरि आइयो खेलन होरी ॥

वसन्त में पद्माकर जहाँ ऐसे हड़ीती नारियों की व्यवस्था करते हैं, वहाँ वे शीघ्र में खमलाने और तेहलाने की ही मरम्मत नहीं कराते, बल्कि बरफ, शीतलपाटी, अंगूरी आसब और अंगूर की टाटी भी जुटाते हैं। इतना होने पर भी उन्हें उस समय तक असंतोष ही है जब तक वे "अंगूर सों ऊँचो है कुब" की व्यवस्था न कर लें। इसी प्रकार उनका दावा है कि जिसके पास गुलगुली गिलमे, गलीचा, गुणोजन, मुवाला और दुशाला व प्याला है उसका शीत क्या बिगाड़ सकता है। संयोग वर्णन में कवियों ने जहाँ ऋतुओं के सुखात्मक चित्र अंकित किये हैं, वियोग में वे ठीक इसके विपरीत कथन करते हैं :

१-एरे मतिमंद चंद ! भावत न तोहि लाज, डी के द्विजराज काज करत कसाई के ।

—पद्माकर

२-विरही दुगारे, तिन पर दई मारे, मानो मेघ बरसत है अंगारे, आसमान तैं ।

—करनेश

रीतिकालीन काव्य में प्रकृति-वर्णन पर्याप्त मात्रा में मिलता है। प्रायः सभी कवि प्रकृति वर्णन की ओर अग्रसर हुए हैं, किन्तु रीतिकालीन प्रकृति वर्णन आकर्षक कम है, उसमें वह प्रभाव-क्षमता नहीं जो आगे के पंथ या पीछे के जायसी जैसे कवियों में मिलती है। बिहारी ने वायु को नवोढ़ा रूप प्रदान कर सुन्दर वर्णन किया है—

लपटी पुहुप पराग पर सनी स्वेद मकरंद ।

भावति नारि नवोढ़ लो सुखद वायुगति मंद ॥

इसी प्रकार यह वर्णन भी देखिए—

सघन कुंज छाया सुखद, सीतल मन्द समीर ।

मन ह्वै जात अजो ह्वै, वा जमुना के तीर ॥

रीतिकाल में प्रकृति के उद्दीपन रूप की प्रधानता है। मतिराम की विर-हिणी नायिका वर्षा ऋतु के आगमन पर कष्ट का अनुभव करती हुई काँप उठती है। देखिए—

धुरवान की छावन मानो अनंग की तुंग ध्वजा फहराने लगी ।

नभ मंडल तें छिति मडल छवै छिन जोत छटा छहराने लगी ॥

मतिराम समीर लगी लतिका विरही वनिता बहराने लगी ।

परदेस में पीय संदेस नहीं चहुँ ओर घटा बहराने लगी ॥

वियोग बेला में जो प्रकृति शरीर को ताप से जलाये डालती थी, वही संयोग के क्षणों में सुखद बन जाती है। पद्माकर की नायिका को संयोग के क्षणों में मोर का शोर, घनघोर और मेह वर्षा का सुखद दृश्य बड़ा ही मुहावना प्रतीत होता है—

भीरन को गुंजन बिहार बन कुंजन में,

मंजुल मलारन को गावनो लगत है ।

कहै 'पद्माकर' गुमान हूँ तें, मान हूँ ते,

प्राण हूँ ते प्यारो मन भावनो लगत है ।

मोरन को सोर घन-घोर चहुँ ओरन,

हिंडोरक को वृन्द, छवि छावनो लगत है ।

मेह सरसावन में मेह बरसावन में,

सावन में झूलबो मुहावनो लगत है ।

कहने की आवश्यकता नहीं कि रीतिकालीन काव्य में प्रकृति चित्रण नायक-नायिका के सौन्दर्य, हाव-भाव, प्रेम-श्रीड़ा आदि के प्रसंगों में किया गया है। यहाँ पर प्रकृति उपमानवत् प्रयुक्त है। उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा आदि अलंकारों के निमित्त जिन उपमानों को अधिकांशतः सिमा गया है वे प्रकृतिपरक ही हैं। इस

काल में प्रकृति चित्रण की स्वाभाविक पद्धति का विकास नहीं हो सका। राज-दरबारों में राजाओं की विनाशो प्रवृत्ति की तृप्ति के निमित्त नायक-नायिकाओं को प्रकाश में लाने के अलावा इन कवियों के पास कोई अन्य काम ही न था।

### सौन्दर्य भावना

कभी-कभी किसी रचना, किसी दृष्टि, किसी व्यक्ति और किसी चित्र को देखकर अचानक हमारे मुख से यह निकल पड़ता है कि कितना सुन्दर है। प्रश्न यह है कि ऐसा क्यों होता है कि हम सुन्दर को तुरन्त पहचान लेते हैं। हमारी दृष्टि में जहाँ-जहाँ आकर्षण है, सुखद अनुभूति है, वहाँ-वहाँ हम स्वतः ही उसकी ओर झुक जाते हैं। इससे यह स्पष्ट होता है कि सौन्दर्य के मूल में आनन्द का भाव है और वह आकर्षणयुक्त होता है। इस प्रकार जो वस्तु या स्थिति अपने साहचर्य से हमें आत्मविभोर कर दे—डुबा दे वही सुन्दर कही जा सकती है। दूसरे शब्दों में, जिससे हमें सुखद अनुभूति होती है वही सुन्दर है और उसमें सौन्दर्य के तत्त्व विद्यमान हैं। अनेक बार सौन्दर्य चक्षुःप्राप्त होता है तो कई बार कर्ण, नासिका, कपोल, नेत्र, स्तन व स्पर्श आदि के माध्यम से भी प्राप्त होता है। इस प्रकार सौन्दर्य है तो आनन्दजन्य, किन्तु उसकी प्रतीति के माध्यम अनेक हो सकते हैं।<sup>18</sup>

सौन्दर्य को कुछ लोग वस्तुनिष्ठ मानते हैं और उसका सम्बन्ध प्रत्यक्ष प्रतीति से जोड़ते हैं। इसके विपरीत कुछ ऐसे भी हैं जो उसे मनःप्रसाद या आध्यात्मिक क्रिया मानते हैं। वस्तुतः ये दोनों ही मत अतिवादी हैं। सौन्दर्य क्या है और उसका स्वरूप क्या है, इस विषय में यही कहा जा सकता है कि सौन्दर्य का सम्बन्ध वस्तु और मन दोनों से होता है। कारण यह है कि वस्तु-सौन्दर्य की प्रतीति हमें मन द्वारा होती है, किन्तु यह तथ्य भी अविस्मरणीय नहीं कि उस वस्तु के सम्पर्क के लिए वस्तु तो अपेक्षित रहती ही है, सौन्दर्य सभी को प्राप्त होता है और उसके ग्रहण में अनेक तत्वों का उपयोग रहता है। इस विषय में यह कहा जा सकता है—

‘पहलो स्थिति में हम वस्तु का साक्षात्कार करते हैं—इन्द्रिय सन्निकर्ष। दूसरी में हम उससे आनन्दित होते हैं और तीसरी स्थिति में उसे प्राप्त करने की चाह-बलवती हो उठती है। हम हजार दावे करें और कहने वाले बितने ही ऊपरी मन्तव्यों से क्यों न कहें कि सौन्दर्य देखने की चीज है—ग्रहण करने की नहीं, किन्तु यह सही नहीं है। सच बात यह है कि जो सौन्दर्य हमें आनन्दित करता है उसे हम अपने निकट से देखना चाहते हैं और नैकट्य ही इस बात का प्रतीक है कि हम उस पर समर्पित हैं। अतः यह कहना बेमानी बात है कि ‘व्यूटी इज टू मी नॉट टू टच’ ‘इस प्रकार यह कहना ठीक ही है कि सौन्दर्य के लिए वस्तु का प्रत्यक्षीकरण, उसका सामीप्य नाम और मन का आनन्दित होना स्वाभाविक है।’

ये तीनों बातें सौन्दर्य को देखकर इतनी तेजी से घटित होती है कि कई बार इनका सम्मिलित भाव हो हमें आनन्द देता है और हम आकर्षित होकर सौन्दर्य पर सम्पित हो जाते हैं। वस्तुतः प्रत्यक्षीकरण के लिए अन्तःकरण और इन्द्रिय दोनों का वस्तु के साथ सामोप्य या मन्त्रिकर्षण अपेक्षित है। इन्द्रिय एक प्रकार की शक्ति है जिसमें बाह्य वस्तु, जेय अथवा दृश्य से प्रभावित होने तथा उनको प्रभावित करने की क्षमता विद्यमान है। व्यक्तियों में सौन्दर्य-बोध की जो भिन्नता मिलती है, वह भी इस बात को प्रमाणित करती है कि सौन्दर्य का सम्बन्ध ऐन्द्रिय-प्रत्यक्ष से है।<sup>18</sup>

यदि सौन्दर्य अथवा सौन्दर्यानुभूति के आधार पर हम रीतिवासीन कविता का मूल्यांकन करें तो दो दृष्टिकोण सामने आते हैं—पहला यह कि सौन्दर्य को कुछ कवियों ने परिस्थिति अथवा प्रसंग अथवा मन की तरंग से जोड़ा है। कुछ ऐसे हैं जिन्होंने सौन्दर्य को मात्र शारीरिक सौन्दर्य तक सीमित कर दिया है। विहारी ने 'समय-समय मुग्ध सब रूप कुरूप न कोय' कहा है। संस्कृत काव्य के अन्तर्गत सौन्दर्य के विषय में यह दृष्टि रही है कि सच्चा सौन्दर्य वह है जो निरत्यप्रति नयानया लगे। रीतिकाल में भी यह कहा गया है कि 'रावरे रूप की रीति अनूप, नयो-नयो लागत ज्यो-ज्यो निहारिये'। इस प्रकार ये कथन इस निष्कर्ष को सामने लाते हैं कि सौन्दर्य कोई ऐसी वस्तु नहीं है जो मात्र ऊपरी हो। उसका सम्बन्ध अन्तः से भी है। सच्चे सौन्दर्य का निरूपण वही कवि कर पाता है जो उसे शारीरिक सीमाओं के साथ-साथ आन्तरिक सीमाओं से भी जोड़ लेता है। समूचे रीतिकाल में कवि कहते कुछ भी रहे हों, किन्तु अधिकांश ऐसे रहे हैं जिन्होंने सौन्दर्य को शारीरिक सौन्दर्य से ही जाना, समझा और समझाया है। रीतिकाल में ऐसे कवियों की कमी नहीं है जो नायिका के मुख, केश, नितम्ब, वक्ष, कटि और नेत्रों आदि के सौन्दर्य वर्णन में व्यस्त रहे हैं। मानवीय सौन्दर्य के अन्तर्गत मुख की गठन, सुकुमारता और प्रसन्नता आदि का महत्त्व निर्विवाद रूप से स्वीकार किया गया है। ठीक भी है कि किसी के साक्षात्कार के समय पहले-पहल चेहरे के सौन्दर्य का ही प्रभाव पड़ता है। हमारी चित्त-वृत्तियाँ अनेक आड़ी-तिरछी रेखाओं में चेहरे पर व्यक्त होती हैं।

रीतिकालीन कवियों ने प्रायः मुख-वर्णन की उपेक्षा की है। स्वतः मुख का सौन्दर्य पर्याप्त प्रभावोत्पादक होता है, किन्तु हाव-भाव, हँसा, सार्विक अनुभाव आदि की दृष्टि से मुखमण्डल को महत्वपूर्ण नहीं कहा जा सकता है। रीतिकाल में भोगेच्छासूचक प्रेम व्यापारों को व्यक्त करने के लिए प्रमुख रूप से आँखों की प्रेमोद्दीपक क्रियाओं का खूब वर्णन हुआ है। नाक और भीहों की चेष्टाओं का भी उपयोग किया गया है। ऐसी स्थिति में मुखमण्डल के सौन्दर्य की उपेक्षा स्वाभाविक ही थी। अपवादस्वरूप कुछ कवियों ने चेहरे की कोमलता में माधुर्य की नियोजना की है और संयोग-शृंगार में चुम्बन के महत्त्व को देखते हुए अधरों में अमृत की माधुरी का वर्णन भी किया है। उदाहरणार्थ ये पंक्तियाँ देखिए—

वा मुख की मधुराई कहा कहीं, मीठी लगे अखियाँ नुनाई । -मतिराम  
देव मुख को अमृत का घाम मानकर कहते हैं—

सदन सुधा को सो बदन बसुधा को सुख,  
छोम्पो छवि मुधा को भदन उमंग्यो परै ॥

रीतिकाल के अन्तर्गत सौन्दर्य निरूपण में केशों की सम्बद्धि, उनकी कोमलता, चिकमाहट आदि का वर्णन पर्याप्त मात्रा में किया गया है। बिछरे हुए तथा वेणी के बन्धन में बंधे हुए केशों की प्रभावोत्पादकता को बिहारी ने बड़ी कुशलता से प्रस्तुत किया है। उन्होंने कुछ ऐसा वर्णन किया है कि बिछरे हुए लम्बे और सुकुमार बाल देखने वाले को अपने में उलझा लेते हैं। साथ ही जब वे काले चमकदार बाल वेणी का रूप ले लेते हैं तब मन को भी बाँध लेते हैं। इसी प्रकार मुख पर पड़ी हुई टेढ़ी लट उसके सौन्दर्य को कई गुना बढ़ा देती है।

यौवनोचित गुणों में सौकुमार्य का वर्णन संख्या में अधिक हुआ है। सौकुमार्य नायिका के रूप लावण्य की अभिवृद्धि के साथ उसके अभिजात्य का भी सूचक है। रसान्विमुधाकर के अनुसार स्पर्श के न सहने योग्य कोमलता ही सौकुमार्य है। वहाँ पर इसके तीन भेद किए गए हैं—उत्तम, मध्यम और अधम। जिसको पुष्पादि का संस्पर्श भी असह्य हो, वह उत्तम सौन्दर्य है। उत्तम सौकुमार्य के उदाहरण इस काल की कविताओं में ढेर के ढेर मिल जाएंगे—

1. प्यासँ परिवे के डरनि, सकँ न हाथ छुवाय ।  
झिझकत हिये गुलाब के, भँवा भँवावत पाय ॥ —बिहारी
2. कोमल कमल के, गुलाबन के दल के ।  
मुजात, गढ़ि पाँयन बिछौना मलमल के ॥ —पद्माकर
3. पानिप के भारन सँभारति न गात, लक ।  
लचि-लचि जात कचभारन के हलकँ ॥ —द्विजदेव

रीतिकालीन कविता में जो सौंदर्य मिलता है, वह संचय और परिग्रह का सौंदर्य है। इसके विपरीत आज की कविता का सौंदर्य त्याग और अपरिग्रह का सौंदर्य है। जो नायिका पहले प्रमाधन और मलंकार से अंगों को सजाये बिना घर से बाहर पाँव नहीं रखती थी, वह अब सिर्फ इस अरोसे पर बाहर घूम रही है कि लोहू की स्वस्थ लाली से बढ़कर दूसरा सौंदर्य नहीं है।<sup>120</sup> रीतिकाल की सौंदर्य भावना के विषय में हम यह कह सकते हैं कि यह वह काल है जिसे शरीर का काल कहा जा सकता है। ऐसी स्थिति में कवियों की सौंदर्यानुभूति की परिधि में शारीरिक अंग-प्रत्यंग ही सिमट पाये हैं। मन के सौंदर्य को इस कविता में प्रायः स्वीकृति प्राप्त नहीं हुई है। रामधारीसिंह दिनकर ने लिखा है कि मतिराम,

घनानन्द जैसे ही कुछ कवि ऐसे हैं जो मन के सौंदर्य की बात कर पाये हैं। दिनकर का एतद्विषयक मत यही अविकल उद्धृत किया जा रहा है—

“रोतिकाल को हम सिर्फ शरीर का काल कहने है, किन्तु मतिराम ने कही-कहीं मन के सौंदर्य की ओर बढ़ा ही बेजोड़ मंकेत किया है और जहाँ-जहाँ यह संकेत मिलता है वहाँ-वहाँ कविता खिसककर वर्तमान युग के हृदय के पास पहुँच जाती है। बट-सावित्री-पूजन का एक दृश्य है। नायिका बट के चारों ओर परिक्रमा कर रही है, किन्तु बट को यह परिक्रमा सिर्फ देह करती है, मन तो प्रियतम के चारों ओर घूम रहा है।”<sup>10</sup> मतिराम कहते हैं—

जमुना के तट बंसावट के निकट

नन्दलाल पै सकोचन सँ चाह्यो ना परत है।

तन तो पिया को बर भाँवरे भरत

मन साँवरे बदन पर भाँवरे भरत है।

छायावाद पर लिखते हुए पंडित रामचन्द्र शुक्ल ने एक जगह कहा है कि हिन्दी कविता का एक स्वच्छन्द विकास स्वतः होता आ रहा था जिसकी रेखाएँ मैथिलीशरण गुप्त, रामनरेश त्रिपाठी, जगमोहनसिंह (श्यामा-स्वप्न-वाले) आदि की रचनाओं में मिलेंगी, किन्तु जब तक वह विकास पूर्ण हो, उसके पहले ही देश में रवीन्द्रनाथ की कविताओं की धूम मच गयी और लोग अपनी परम्परा को छोड़कर रवीन्द्रनाथ की ओर दौड़ पड़े और इस प्रकार हिन्दी में एक नयी परम्परा चल पड़ी, जो अपनी बनायी हुई कम, अन्यत्र निमित्त अधिक थी। रवीन्द्रनाथ का प्रभाव छायावाद पर पड़ा अवश्य है, किन्तु छायावाद के साथ हिन्दी कविता में जो एक नयी भंगिमा उत्पन्न हुई उसकी परम्परा हिन्दी में बहुत दिनों से आ रही थी। वह विद्यापति की “जनम अवधि हम रूप निहारल” वाली पंक्ति में थी, वह कबीर और मीरा की भी पंक्तियों में मिलेगी और मूर को विरहवाली पंक्तियों में भी हम उसकी भाँई देखते हैं। यही नहीं, आगामी जैली का पूर्वाभास तुलसीदास में भी मिलता है।

सुन्दरता कहैं सुन्दर करई

छविगूह दोषसिखा जनु बरई।

जहँ बिलोकु मृगसावकनैनी,

जनु तहँ बरमु कमल नितसँनी ॥

सौंदर्य-वर्णन में देव की कल्पना बड़ी सजग है और अनेक मनमोहक चित्रों को संगृहीत करने में वह सफल हुई है। एक गर्वस्वभावा स्वकीया के सौन्दर्य का चित्रण देखिए—

“गोरे मुख गोरहरे हँसत कपोल बड़े,

लोयन बिलोल बोल लोने लीन लाज पर।

लोभा लगे लाल ललि सोभा कवि देव छवि,  
 गोभा से उठत रूप सोभा के समाज पर ।  
 बादले की सारी जरदावन किनारी,  
 जगमगी जरतारी भीनी भातरि के साज पर ।  
 मोती गुहे ओरन चमक चहुँ ओरन,  
 ज्यो तोरन तरैयन की तानी दुनराज पर ॥”

इसी प्रकार राधा और उनकी सखियाँ स्फटिक मंदिर में किस प्रकार शोभा पा रही हैं, 'देव' की कल्पना में आया उस शोभा का यह दृश्य भी देखिए—

फटिक सिलान सो सुधारयो सुधा मंदिर  
 उदधि दधि की सी अधिकाई उमगै अमंद ।  
 बाहरि ते भीतर ली मोति न दिखैये देव,  
 दूध कैसो फेन फँलो प्रांगन फरस बन्द  
 तारा सी तहनि तामैं ठाढ़ी मिस मिलि होत  
 मोतिन की माल मिली मल्लिका को मकरंद ।  
 आरमी के अम्बर में आभा मो उज्यारी लागे  
 प्यारी राधिका के प्रतिबिम्ब मो लगत चन्द ॥

कहना यही है कि रीतिकालीन कविता में प्रचुरता तो, स्तूल सौन्दर्य-निरूपण की ही रही है, किन्तु अनेक स्थलों पर सौन्दर्य चेतना के सूक्ष्म, मनहरण और मनभावन चित्र भी मिलते हैं। ऐसे चित्र उतारने में देव, धनानन्द को विशेष सफलता प्राप्त हुई है।

### गौण प्रवृत्तियाँ

रीतिकाल की प्रमुख प्रवृत्तियों के विवेचनोपरान्त जब उसकी गौण प्रवृत्तियों की ओर ध्यान जाता है तो कुछ ऐसी प्रवृत्तियाँ सामने आती हैं जो गौण हैं। ऐसी प्रवृत्तियों में भक्ति-भावना, नीतिपरकता, बीररसात्मकता एवं प्रशस्ति-परकता के साथ-साथ हास्य की प्रवृत्ति को भी लिया जा सकता है। ध्यान से देखें तो ये गौण प्रवृत्तियाँ किसी न किसी रूप में प्रायः सभी कवियों में मिल जाती हैं। अतः यहाँ इनका संक्षिप्त विवेचन किया जा रहा है।

#### भक्ति-भावना

रीतिकाल भक्तिकाल नहीं है और भक्तिकाल रीतिकाल नहीं था, फिर भी इन दोनों कालों में क्रमशः भक्ति और शृंगार की भावनाओं को अभिव्यक्ति प्राप्त हुई है। भक्तिकाल के अन्तर्गत भक्ति का जो स्वरूप सुरक्षित है, वह सही अर्थ में उस युग के कवियों की धार्मिकता और आध्यात्मिक चेतना को व्यक्त करता है।

उसे पढ़कर पाठक भी यह अनुभव करता है कि ये कवि सही अर्थों में सच्चे भक्त हैं। इसके विपरीत जब रीति-कवियों की ओर हमारा ध्यान जाता है तो ये कवि ऊपर से नीचे तक अथवा कहें कि आद्यन्त शृंगारी प्रतीत होते हैं। जिस प्रकार कोई बहुत कपटी या पापी अनेक दुष्कर्म करता हुआ भगवान की शरण में इस भाव से जाता है कि शायद उसे मुक्ति प्राप्त हो जाय, ठीक वैसे ही रीतिकालीन कवियों की स्थिति रही है। इस काल का प्रत्येक कवि शृंगार की धोर रचनाएँ लिखने के बाद भक्तिकी ओर उन्मुख हुआ है और वह भी महज भाव से नहीं अथवा कहे कि सच्चे मन से नहीं। यही कारण है कि रीतिकालीन कवियों की भक्ति-भावना एक शरण भूमि प्रतीत होती है।

रीतिकाल के अन्तर्गत भक्ति के जो सोपान दिखाई देते हैं, उनमें रामभक्ति और कृष्णभक्ति दोनों को स्थान प्राप्त हुआ है। सेनापति और भतिराम ने रामभक्ति को अभिव्यक्त किया है तो विहारी और देव आदि ने कृष्णभक्ति का प्रथम लिया है। वैसे यह स्थिति इन कवियों के काव्य में बदलती भी रही है। भक्ति के अन्तर्गत जो श्रद्धा और जो सच्चाई अपेक्षित होती है, उसका अभाव रीतिकालीन भक्ति-भावना में दिखाई देता है। डॉ. महेन्द्रकुमार ने ठीक ही लिखा है कि "भक्ति की प्रवृत्ति रीतिग्रन्थों के भंगलाचरणों, ग्रन्थों की परिसमाप्ति पर आशीर्वाचनों, भक्ति और शान्त रसों, निर्वेदादि संचारियों तथा अलंकार-विवेचन सम्बन्धी ग्रन्थों में दिये गये उदाहरणों में मिलती है। सामान्य रूप से विष्णु के राम और कृष्ण—इन दो अवतारी रूपों में विशेष आस्था रखते हुए भी ये लोग गणेश, शिव और शक्ति में भी वैसे ही श्रद्धा रखते थे। अतः कहा जा सकता है कि ये लोग किसी विशिष्ट सम्प्रदाय के अनुयायी नहीं थे—ईश्वर की विभिन्न शक्तियों के रूप में आज भाधारण अस्तित्व हिन्दुओं में देवी-देवताओं के प्रति जो श्रद्धा और भक्ति का भाव रहता है, वही इनमें था। वास्तव में इस युग में भक्ति धार्मिकता की ही परिचायक नहीं थी, विलास-जर्जर दरबारी वातावरण के बाहर विषय-वासना-जन्य दुख से आकुल मन के लिए शरणभूमि भी थी। यही कारण है कि समय-समय पर रचे गये इन छन्दों में से अधिकांश में भक्त कवियों जैसी तन्मयता का आभास होता है।"<sup>23</sup>

शृंगारमय रीतिकाल में भक्ति की क्षीण धारा भी प्रबलमान दृष्टिगोचर होती है। प्रायः प्रत्येक कवि ने थोड़ी-बहुत भक्तिपरक पंक्तियाँ अवश्य लिखी हैं। इनकी श्रद्धा और प्रेम को लक्ष्य करके कही-कही उनके भक्त होने का भ्रम होने लगता है—

कव की टेरत दीन ह्वै होत न स्याम सहाय ।

तुमहूँ लागी जगतगुरु जननायक जगबाय ॥ -विहारी



परन्तु ये कवि भक्त थे, ऐसा मानना कोरी भ्रान्ति होगी। वस्तुतः भक्ति उनके काव्य में संचारी भाव है। “लौकिक वासना-वायु में श्वास लेने वाले इन कवियों को जब भक्ति-रस-सिक्त मंद समीकरण छूता हुआ निकल जाता तो वे एक क्षण के लिए “राधिका कन्हाई के सुमिरन के बहाने” में इतने तल्लीन हो जाते कि अपने अंगीकृत सूत्र का उन्हें ध्यान तक न रहता। ऐसी दशा में उनके मुख से जो उक्ति निकलती वह भक्ति रस से ओतप्रोत होती थी।”<sup>23</sup> इसके अतिरिक्त अपनी वय के उत्तरार्द्ध में जब मानव की इन्द्रियां यथेष्ट भोग-विलासिता से तृप्त हो उठती हैं, शिथिल पड़ जाती हैं तब वह लोक की अपेक्षा परलोक के सम्बन्ध में चिन्तित होने लगता है। फलस्वरूप वह राग को त्याग, विराग की ओर, शृंगार से मुख मोड़ भक्ति की ओर उन्मुख हो जाता है। ऐसा ही पद्माकर, देव, मतिराम आदि कवियों के साथ हुआ है।

शृंगारी कवियों के अतिरिक्त रीति युग में कुछ संत एवं वैष्णव कविवर्य भी काव्य-रचना में संलग्न थे। इनमें नागरीदास, हित वृन्दावनदास, मधुसूदनदास और भगवत रसिक आदि के नाम उल्लेखनीय हैं। ये कवि-भक्त पहले थे, कवि बाद में। इसलिए इनके काव्य में भक्ति की पुष्प-सलिला भागीरथी प्रवाहित हो रही है। यथा—

अन्तर कुटिल कठोर भरे अभिमान सो,

तिनके गृह नहि रहे संत सनमान सो।

उनकी संगति भूलि न कबहूँ जाइए,

ब्रजनागर नन्दलाल सुनिसिदिन गाइए ॥ —नागरीदास

रीतिकालीन भक्ति के विषय में बड़ा संतुलित निष्कर्ष देते हुए डॉ. नगेन्द्र ने लिखा है कि “यह भक्ति भी रीति कवियों की शृंगारिकता का ही अंग थी। जीवन की प्रतिशयता अथवा प्रतिशय रसिकता से जब ये लोग घबरा उठते होते तो राधा-कृष्ण का यही अनुराग उनके घर्भभीरु मन को आश्वासन देता होगा। इस प्रकार रीतिकालीन भक्ति एक ओर सामाजिक कवच और दूसरी ओर मानसिक शरणभूमि के रूप में इनकी रक्षा करनी थी।”<sup>24</sup> अथवादस्वरूप केशव, देव, पद्माकर के काव्य में यत्र-तत्र भक्ति के सच्चे और शुद्ध उद्गार भी देखने को मिलते हैं। पद्माकर की ये पंक्तियाँ देखिए—

छोड़ हरिनाम नहि पैंहे विसराम अरे,

निपट निकाम तन चाम ही को चोला है।

ऐसा लगता है कि उपर्युक्त उक्ति अथवा निष्कर्ष वैराग्यग्रस्त स्थिति का सूचक है। जीवन की अपाधापी और अतिरिक्त भोगमयता से उत्पन्न अवसाद और धकान की सूचना ऐसी पंक्तियों से मिलती है। थककर और बाधबन्ध को प्राप्त

करके यदि कोई व्यक्ति अथवा कवि भगवान की भक्ति की वफावत करे तो उसे मनोवैज्ञानिक दृष्टि से उचित कहा जा सकता है। समूचे रीतिकाल में भक्ति की कोई अविरल, शान्त-निर्मल धारा प्रवाहित होती हुई दिखलाई नहीं देती है। निश्चय ही, इस काल की भक्ति शृंगारिकता के साँचे में ढली हुई है। यही कारण है कि इस काल के कवि का काव्य सभी दृष्टियों से शृंगारपरक है। उसमें यदि कहीं भक्ति का भाव है तो उसे ठीक वैसा ही माना जायेगा जैसे कोई शृंगार-सरिता में भक्ति के छोटे डाल दे। शृंगार-सरिता में पड़े हुए भक्ति के छोटे या तो उसमें विलीन हो जाएँगे अथवा अपने आरोपित और असहज रंग के कारण अधिक विश्वसनीय प्रतीत नहीं होंगे। यही स्थिति रीतिकालीन भक्ति की दिखलाई देती है।

### नीतिपरकता

भक्ति की भाँति ही नीतिपरकता की प्रवृत्ति भी रीतिकाल की गौण प्रवृत्ति ही है। यही कारण है कि कुछ समीक्षकों ने नीतिपरकता को भक्ति की भाँति ही शृंगार-सरिता में पड़ी हुई एक बूँद माना है। नीति शब्द व्यापक अर्थ रखता है। इसमें नैतिकता, नियम, आचरण, व्यवहार की सुष्ठता और सांसारिक व जीवन नियमों को स्थान प्राप्त होता है। भक्तिकाल में जो स्थिति थी, वैसी स्थिति यहाँ नहीं दिखलाई देती है। ऐसा प्रतीत होता है जैसे रीतिकालीन कवियों ने नीतिपरक उक्तियाँ इसलिए लिखी हैं कि वे अपने आपको बहुश प्रमाणित कर सकें अथवा अपना पांडित्य प्रदर्शन कर सकें, कोई यह न कह सके कि रीति कवियों की कोई नीति नहीं थी—कोई नैतिक-नियम नहीं थे। वास्तव में रीति युगीन काव्य में जो भी नीतिपरक उक्तियाँ कही हैं, उनमें जीवन के सूत्र भी भलकते हैं और राधा-कृष्ण का अनुकीर्तन भी सुनाई पड़ता है। इतने पर भी ये कवि न तो नीतिज्ञों की कोटि में ही आते हैं और न भक्तों की ही श्रेणी में बिठाये जा सकते हैं।

हिन्दी साहित्य के रीतिकाल में नीतिकाव्य का मूलन तो काफी हुआ है, किन्तु वह पूर्णतः नीति काव्य न होकर रीति काव्य ही है। एक शोधक के अनुसार लगभग 90 कवियों ने 125 ग्रन्थों से भी अधिक ग्रन्थों की रचना की है। इस प्रवृत्ति के पीछों में गिरिधर, वृन्द, दीनदयालु गिरि भट्टरी, बैताल आदि प्रमुख हैं। इस युग में कुछ तो ऐसे संग्रह मिलते हैं जो केवल नीतिपरक मुक्तकों के हैं जैसे वृन्दसत सई, भीर का ग्रन्थोक्ति शतक और छत्रसाल की नीति मंजरी आदि। इनके अतिरिक्त बिहारी आदि कवियों की रचनाओं में भी कुछ नीतिपरक रचनाएँ उपलब्ध हो जाती हैं। इस युग की नीति कविता में धर्म और आचार, समाज और राजनीति, नारी, सत्संग, स्वास्थ्य, वचन पारुष, खेती, व्यापार व शकुन आदि पर भी कलम चलाई गई है। 'यह काव्य एक ओर तो तत्कालीन

गमाज का दर्पण है, दूसरी ओर मार्गदर्शक भी। ऐसी गर्भी काव्य-रचनाओं में सार रस का उचित परिपाक हुआ है। वैसे यह गमस्त काव्य कविता कम मुक्ति प्रदिा है।<sup>125</sup>

भक्ति काल में नीति और भक्ति अभिन्न थे क्योंकि मध्ययुग में भक्ति धर्म में पूरक नहीं थी और धर्म नीति में जुड़ा हुआ तत्त्व है। तत्कालीन धर्म हमें यह नीति सिखाता है कि यदि धर्मानुमोदिन कार्य करने हैं तो करणीय और प्रकरणीय के मध्य एक स्पष्ट विभाजन करना होगा, भक्ति भाव रचना है तो धर्म व नीति को भगवाना होगा। भक्तिकाल में ऐसा ही था, किन्तु रीतिकाल तक घाते-घाते जीवन मूल्य बिगड़ने लगे; शृंगार को उद्दाम सरिता जो वामनामूलों में बँध कर बह रही थी; उसमें विकृति, विलास और क्षयो भावनाओं का रंग गाढ़ा होता गया धर्म और भक्ति का रंग फीका पड़ता गया और समूचे समाज में उच्छृंखलता और मनमाते ढंग से जीने की मनोवृत्ति पनप हो गई। फलतः धर्म के प्रभाव में प्रीतिक सुल-साधन प्रबल होते गये। ऐसी स्थिति में नीति का वह रूप सुरक्षित न रह सका, जो भक्तिकाव्य में मिलता है।

इस काल का नीतिकाव्य आध्यात्मिकता से निरपेक्ष होकर उस युग के व्यक्ति की भीतिक प्रथवा मानसिक समस्याओं का समाधान प्रस्तुत करने के उद्देश्य से कर्तव्यकर्तव्य का उपदेश करता है। चाहे राज-धरवारों के पङ्क्तियों, कुचक्रों और कूटनीति से भरे घातावरण का धन्योक्ति प्रधान काव्य हो और चाहे वैयक्तिक अनुभवों के आधार पर रचित स्वतन्त्रचेता कवियों की उक्तियाँ प्रथवा उपदेश हो—सभी में यह बात प्रकारोत्तर से मिलती है। दूसरे शब्दों में यह नीति-काव्य इस युग के कवियों द्वारा समसामयिक लोगों की समस्याओं का समाधान खोजने का काव्य है—भक्त कवियों के समान आध्यात्मिक विवास की कुँजी नहीं है।<sup>126</sup> रीतिकाल के नीति कवियों में गिरिधर कविराय, दीनदयालु गिरि, 'बृन्द', रहीम आदि के नाम विशेष महत्व रखते हैं। दीनदयाल गिरि की कुँडलियाँ नीति-परक हैं। इनसे सामाजिकों के स्वभावगत गुण-दोषों को तो व्यक्त किया ही गया है, अपने समय के धर्म, समाज और जीवन व्यापी विकृत मूल्यों व प्रसंगों को भी प्रक्षि-व्यक्त किया गया है। कवि ने कर्तव्यविमुखता, अनाचार, स्वार्थपरता, परम्परा के उल्लंघन आदि पर तीखा व्यंग्य किया गया है। स्वार्थपरता, अवसरवादिता, घन सोलुपता और स्वार्थ की प्रीति जो उस समय समूचे समाज में व्याप्त थी, नीति-काव्य और उसके रचनाकारों की वाणी से फूट पड़ी है। यथा—

साँई सब ससार में, मतलब का व्यवहार ।

जब लगि पैसा गाँठ में तब लगि ताको यार ॥

तब लगि ताको यार यार संग ही गग डोलै ।

पैसा रहा न पास यार मुख सौ नाहि बोलै ॥

कह गिरिधर कवि राय जगत यहि लेखा भाई ।

बिनु वेगरजी प्रीति यार बिरला कोई सौई ॥

दीनदयालु गिरि ने प्रधानतः वैराग्य और नीतिमूलक काव्य ही अधिक लिखा है । यों उनकी शृंगार मूलक रचनाएँ भी हैं किन्तु मुख्य विषय वैराग्य और नीति ही रहा है । इन नीति रचनाओं में चाहे वे दृष्टान्तमूलक हों अथवा प्रत्योक्ति-परक, कवि ने अपनी बात कहने के लिए सामान्यतः अप्रस्तुतों का आश्रय लिया है । ..... इन सबके माध्यम से सद्गुणों की प्रशंसा, दुर्गुणों के तिरस्कार, मोहनिद्रा से जागृत होने तथा ईश्वर में मन लगाने सम्बन्धी उपदेश ही कवि का उद्देश्य रहा है—गिरिधर के समान ममकालीन धर्म, समाज आदि में विद्यमान अनैतिकता का उद्घाटन करने का प्रयत्न उसने नहीं किया । अतः कह सकते हैं कि दीनदयालु की नैतिक दृष्टि ऐसे बिरले संन्यासी की दृष्टि है जो संसार की सभी समस्याओं का समाधान सद्गुणों के विकास और दुर्गुणों के तिरस्कार के साथ माया-मोह के त्याग और ईश्वरा धन में खोजता है ।<sup>127</sup> उनकी वाणी मनुष्य के भौतिक व आध्यात्मिक कल्याण के लिए ही अपना सही उपयोग प्रमाणित करती है :

1. "कीजै सत उपकार को खल मानै नहि कोय ।  
कंचन घट पै मीचिये, नीच न मोठो होय ।"
2. "दारो तुम भा याग मे कहा हँसो मुख खोलि ।  
दिना चार की औघ मे लीजै नैक कलोलि ॥  
लीजै नैक कलोलि दसन की जो यह सली ।  
जहे कहूँ बिलाय होयगी डाली खाली ॥  
बरन दीनदयाल सगे खग हैं दिसि चारो ।  
भीतर काटत कीट कीन रंग राहो दारो ॥"

अप्योक्ति शैली में लिखित में पंक्तियाँ भी देखिये जिनमें गुलाब को माध्यम बनाकर संसार के अविवेकी मनुष्यों को सम्बोधित किया गया है :

मुनिये भीत गुलाब अलि, क्यों मन रहिहैं रोकि ।  
रहित न धीरत रसिक चित, कुसुमित कली विलोकि ॥  
कुसुमित कली विलोकि, जहूँ दिसि भरत भाषरी ।  
ताहि न कंटक वेधि करो मत बिकल बावरी ॥  
बरन 'दीनदयाल' पालि हित अपनो मुनिये ।  
'रस पराग जुहूँ राग सुगंधहि दै जस मुनिये ॥

वृन्द सतसई में भी वृन्द ने नीतिपरकता को ही प्रमुखता दी है । लगभग सात सौ दोहों में नीति, वैराग्य, भक्ति और सदाचार व सत्संग आदि को ही प्रमुख विषय बनाकर काव्य रचना की गई है । 'वृन्द' ने अपनी सतसई में कोरे उपदेशों

को ही स्थान नहीं दिया है, वरन् उनकी सूक्तियों में सर्वत्र वैदग्ध्य दृष्टिगत होता है। सरस, सरन भावों तथा अपनी दृष्टान्तों के कारण यह रचना अधिक रोचक और लोकप्रिय बन गई है। 'वृन्द' ने संसार में जो कुछ देखा और अनुभव किया, उसी को काव्य में मूर्त रूप प्रदान किया। इसी कारण उनकी सूक्तियाँ चित्र रूप में पाठक के सामने आती हैं। 'वृन्द' को जीवन में यह कटु अनुभव हुआ होगा कि बिना बुलाये पराये घर जाने पर कभी इज्जत नहीं होती, उल्टे मान घट जाता है।<sup>28</sup> जीवन में सुख-दुख को वे समान मानते थे और कहते थे कि सुख-दुख का यह क्रम निरंतर चलता रहता है।<sup>29</sup> अतः मनुष्य को धैर्य का त्याग नहीं करना चाहिए। जब निरंतर अभ्यास से परस्पर भी पसीज सकता है<sup>30</sup> तो फिर मनुष्य तो चेतन है, अभ्यास करने पर अनेक गुणों से युक्त हो सकता है। गुणों से शून्य व्यक्ति ऊँचे स्थान पर बैठकर शोभा नहीं देता है—

ऊँचे बैठे ना सहै गुन बिन बडपन कोय ।

बैठे देवल सिखर पर, बायस गरड़ न होय ॥

कतिपय अन्य उदाहरण देखिये और वृन्द के काव्य में उपलब्ध नीति-परकता का अनुमान लगाइये—

1. स्वारथ के सब ही सगे बिनु स्वारथ कोउ नाहि ।  
जैसे पंछी सरस तह निरस भये उड़ि जाहि ॥
2. सुख बीते दुख होत है, दुख बीते सुख होत ।  
दिवस गये ज्यों नित उदित निसिगत दिवस उदोत ॥
3. मुधरी विगरि बेग ही विगरी फिरि मुधरै न ।  
दूध फटै काजी परै सो फिरि दूध बनै न ॥
4. कहा करै कोऊ जतन प्रकृत न बदलै कोइ ।  
साने सदा सनेह नैं जीभ न धिकनी होइ ॥
5. सज्जनता न मिलै किये जतन करी किन कोइ ।  
ज्यों करि फार निहारिये सोचन बड़ी न होइ ॥
6. जो कहिये सो कीजिए पहलै करि निधारि ।  
पानी पी घर पूछवो नाहिन भलो विचारि ॥

कहने की आवश्यकता नहीं है कि रीतिकाव्य की शीघ्र प्रवृत्ति के रूप में नीतिपरकता को विस्मृत नहीं किया जा सकता है। उपर्युक्त कवियों के अतिरिक्त बिहारी ने भी वाचस्पत्य रीति निरूपण व शृंगार निरूपण के अपनी सतसई में नीतिपरक दोहो को [संख्या में भले ही कम हों] स्थान दिया है। इसके लिए बिहारी सतसई को देखा जा सकता है। हाँ यह नीतिपरकता सभी कवियों में स्थान नहीं पा सकी है।

## वीर रसात्मकता :

रीतिकाल में भले ही शृंगार प्रधान रस रहा हो किन्तु वीररस को भी विस्मृत नहीं किया जा सकता है। भूपण, पद्माकर की वीररसात्मक रचनाओं का विशेष महत्त्व है। मुगलमान शासन भारत में विदेशी था। भारतीय जनता ने इनके अत्याचारों से पीड़ित होकर इनके विरुद्ध मिर उठाया। मराठे, सिख और रजवाड़े इस विद्रोह को आगे बढ़ाने वाले थे। मराठों में वीर छत्रपति शिवाजी का नाम बहुत ऊँचा है। भूपण ने अपने वीर काव्य का आसवन इन्हीं को बनाया है। 'भूपण' के साथ ही लाल, सूदन, पद्माकर आदि कवियों ने हिन्दू वीरों की वीरता के सम्बन्ध में उत्कृष्ट वीर रस की कविता का सृजन किया। वीर रस पर लिखने वाले तो रीतिकाल में और भी कवि हैं, पर रीति परम्परा पर वीर काव्य लिखने वाले तो भूपण ही हैं..... वस्तुतः भूपण की विशेषता रीति परम्परा पर वीर रस से सम्बन्धित भोजपूर्ण कविता करने में है और इस दृष्टि में भूपण अद्वितीय हैं।<sup>31</sup> प्रशस्ति काव्य भ्रमवा वीर काव्य का प्रथम उत्थान हिन्दी साहित्य में आदिकालीन रासो काव्यों को ही मानना चाहिए। इस दृष्टि से शृंगारकालीन उत्साह [स्वायी भाव] परक रचनाओं को वीरकाव्य के द्वितीय उत्थान की ही संज्ञा से अभिप्रेक्षित किया जा सकता है।

रीतिकाल में वीर काव्य की पाँच पद्धतियाँ मिलती हैं—1. शुद्ध वीर काव्य 2. शृंगार मिश्रित वीर काव्य 3. भक्ति भाषित वीर काव्य 4. अनूदित वीर काव्य 5. प्रकीर्ण वीर काव्य। सामान्यतः वीर काव्यों के रचनाकार राजा-श्रित ही रहे। प्रमुख वीर काव्यों में आचार्य केशव के 'रतनबावनी', 'वीरचरित्र,' और 'जहाँगीर जस चन्द्रिका,' भूपण के शिवराज भूपण, शिवाबावनी और छत्र-साल दशक, मान कवि का राज विलास, सूर्यमल्ल की वीर सतसई, सूदन का मुजान चरित्र और पद्माकर की हिम्मत बहादुर विरदावली आदि के नाम लिये जा सकते हैं। भूपण का वीर काव्य जातीयता की आधार बनाकर लिखे जाने की अपेक्षा राष्ट्रीय चेतना के संदर्भ में लिखा गया काव्य है। उसमें हिन्दुत्व प्रधान तो है; पर वही तत्कालीन प्रवृत्ति का द्योतक होने के साथ राष्ट्रीयता का भी संवाहक है। वह शुद्ध वीर काव्य है। श्रीधर, पद्माकर और सूदन का काव्य शुद्ध वीर काव्य नहीं है क्योंकि इन कवियों की प्रवृत्ति इतिवृत्तात्मक और प्रशंसात्मक रही है।

शृंगारमिश्रित वीरकाव्यों में रासोपद्धति का ही विकास हुआ है। जोध-राज, सूर्यमल्ल और चन्द्रशेखर की रचनाएँ इसी प्रकार की हैं। भक्तिभाषित वीर काव्यों में दुर्गा, कालिका, नृसिंह और हनुमान के यशोगान हैं। अनूदित वीर काव्यों में सबलसिंह चौहान का 'महाभारत,' कुलपति या 'द्रोणपर्व,' और पदमेश का 'कर्ण पर्व,' प्रमुख हैं। प्रकीर्ण वीर काव्य के रचयिताओं में भी अनेक कवि आते

है। अतः समस्त वीर काव्यों को ध्यान में रखकर यही कहना ठीक लगता है कि अधिकांश रचनाएँ राजाश्रय से सम्बन्धित होने के कारण प्रशस्तिपरक ही हैं। इस विषय में डॉ. महेन्द्रकुमार का मत देकर इस प्रसंग को समाप्त किया जा सकता है। उनके शब्द हैं कि “रीतिकालीन परिमाण बहुल मुक्तक वीरकाव्य आदिकालीन वीर कवियों द्वारा रचित अनगढ़ प्रकीर्ण मुक्तकों के समान आश्रयदाताओं के गुण, शौर्य और पराक्रम के गायन को अपनाकर भी उनकी तुलना में नितांत कृत्रिम एवं प्रभावहीन हो रहा है।” “जहाँ तक प्रबन्धात्मक वीर काव्यों का प्रश्न है, आदिकाल के कड़कबड़ चरित काव्यों अथवा सुंद-वैविध्यपरक रासो काव्यों की शैली का अनुसरण ही इस काल के वीर काव्यों में नहीं किया गया है, आश्रयदाताओं के गुणों का वर्णन भी वस्तुपरिगणनात्मक ढंग से किया गया है—ध्वनि चित्रण एवं प्रौढ़ की मृष्टि के हेतु भाषा में कृत्रिम तोड़-मरोड़ भी समान रूप से की गई है। अन्तर यदि है तो यही कि आदिकालीन कवि के वर्णन में इतनी अतिरंजना है कि तथ्य सर्वथा लुप्त हो गया है जबकि इस युग के कवि के वर्णनों में तथ्यों का निर्वाह इतना अधिक हुआ है कि कवित्व सर्वथा लुप्त हो गया है और ये काव्य किसी तक पद्यबद्ध इतिहास बन गये हैं।”<sup>32</sup>

### हास्यपरकता :

हिन्दी हास्य काव्य का प्रारम्भ प्रमुखतः रीतिकाल में ही प्रारम्भ हुआ। आदिकाल में तो इसका अभाव ही है। यदि तुलसी के नारदप्रसंग और शंकर विवाह तथा विनय पत्रिका के एक दो पदों को छोड़ दिया जाय तो भित्तिकालीन साहित्य भी इससे रिक्त ही कहा जायेगा। एक कारण यह हो सकता है कि हास्य रस की कविता को उस समय निम्न कोटि की समझा जाता था। इतने पर भी रीतिकाल में हास्य रस की कुछ अच्छी रचनाएँ लिखी गई हैं। संस्कृत की प्रीति ही रीति कवियों ने हास्य रस का आलंबन महादेव जी को ही बनाया है। कतिपय परिहास राधा और कृष्ण को लेकर भी किया गया है किन्तु उसे शृंगार के अन्तर्गत ही मानना चाहिए। कतिपय स्थलों पर महादेव जी के अतिरिक्त ‘कंजूस’ व ‘नपुंसक’ व्यक्तियों को भी हास्य रस का आलम्बन बनाया गया है ‘खटमल’ को आलंबन मानकर संस्कृत में भी हास्य की योजना की गई है—

कमल कमला शेखे हरः शेते हिमालये ।

सीरावधौ च हरिः शेते मन्ये मत्कुलशंकया ॥

रीतिकाल में भी प्रीतम जी [अली मुहिय खाँ] ने ‘खटमल बाईसी’ नामक बड़ी प्रभावी रचना की है। काव्यत्व से यह रचना भले ही कमजोर हो, किन्तु हास्यपरकता के विधान में अविस्मरणीय है—

याधन पै गयो; देखिं धनन में रहे छपि;  
 साँपन पै गयो, ते पताल ठौर पाई है ॥  
 गजन पै गयो, घल डाटत हैं सीस पर,  
 वेदन पै गयो, काहू दारु ना बहाई है ॥  
 जब हहराम हम हरि के निकट गये,  
 हरि मोसों कही तेरी मति मूल छाई है ॥  
 कोऊ न उपाय, भटकत जनि डोलै,  
 सुन खाट के नगर खटमल की दुहाई है ॥

अथवाद स्वरूप एक दो स्थलों पर बिहारी आदि ने भी हास्य की योजना की है। स्पष्ट है कि हास्यपरकता रीतिकालीन काव्य की गौण प्रवृत्ति ही है। इस प्रवृत्ति का प्रयोग करने वाले कवियों की संख्या सबसे कम इसी कारण है कि उस समय के कवि यह मानकर चलते थे कि हास्य रस की कविता उच्च श्रेणी के अन्तर्गत नहीं मानी जा सकती है। कवियों ने इस ओर सोचा भी नहीं, फलतः अनेक हास्य रस से परिपूर्ण रचनाओं का अभाव रहा है।

### कलाभिव्यंजन सम्बन्धी प्रवृत्तियाँ

जब आत्मचिन्तन, आत्मानुभव और परिवेश में विकसित स्थितियों से प्रभावग्रहण करके कलाकार का मानस उद्बलित हो उठता है, तब वह अपने मानस की दूसरों पर खोलने के लिए उद्यत होता है। किंचित् कसमसाहट, किंचित् द्वन्द्व और अपने अनुभवों को अभिव्यक्त करने की यत्नेनी ही कलाकार को कलामाध्यमों को ग्रहण करने की प्रेरणा देती है। जब कलाकार इस सोपान से गुजरता है तब जिस भाषा-शैली, अलंकरण वृत्ति, चित्रयोजना की वह अपनाता है, वही उसके कलाजगत् का निर्माण करती है। अतः कलाभिव्यंजन में कला-अभिव्यक्ति के ये ही उपयुक्त उपकरण आते हैं। रीतिकाल की प्रवृत्तियों के विश्लेषण में कला-भिव्यंजन सम्बन्धी प्रवृत्तियों का विवेचन, मूल्यांकन इन्हो उपकरणों के सहारे किया जा सकता है।

#### ब्रजभाषा का प्रचुर प्रयोग

रीतिकालीन काव्य की भाषा ब्रज रही है। ब्रजी का प्रचुर प्रयोग इस काल की कविता में दिखाई देता है। मूरदास से पूर्व की ब्रजभाषा प्रारम्भिक है और मूर के बाद की ब्रजभाषा किंचित् अधिक विकसित है तो रीतिकालीन ब्रजभाषा अपेक्षाकृत अधिक परिकृत और प्रौढ़ है। मूर, बिहारी और घनानन्द के हाथों में ब्रज ही यह भाषा चरमोत्कर्ष को प्राप्त हुई है। यह वह भाषा है जो स्वभावतः ही मधुर और कोमल रही है। ऐसी भाषा का सफल प्रयोग समूचे रीतिकाल में देखा जा सकता है। भाषा के मामले में सभी कवियों का दृष्टिकोण भाषा को



अधिकाधिक आकर्षक, सरस और प्रवाही बनाने का रहा है। हाँ; भिखारीदास ने काव्यभाषा का आदर्श मिलीजुली भाषा को ही स्वीकार किया है। उन्होंने लिखा है—

भाषा ब्रजभाषा रुचिर, कहै सुमति सब कोय ।  
मिलै संस्कृत पारसिहू, पै अति प्रगट जु होय ॥  
ब्रज भागधी मिलै अमर, नाग जमन भाषानि ।  
सहज पारसीहू मिलै, पट विघ कवित बखानि ॥

इस आधार पर तो कवि तुलसी और गंग की भाषा ही टकसाली मानी जा सकती है। वास्तविकता यह है कि मध्यकाल में ब्रजभाषा काव्यभाषा के रूप में रुढ़ हो गई थी, किन्तु उसमें अन्य भाषाओं का मेल भी हो रहा था। भवघोष, बुंदेलखण्डी, छत्तीसगढ़ी, मगही, भोजपुरी और फारसी आदि के शब्द और कभी-कभी क्रिया पद भी सोद्देश्य प्रयुक्त होते थे। जो भी हो, इतना सच है कि परिमाण और परिणाम दोनों ही दृष्टियों से इस युग में ब्रजभाषा का यथेष्ट विकास एवं संवर्द्धन किया गया। “उसमें प्रेम की विविध एवं सूक्ष्म वृत्तियों की बड़ी सफल व्यंजना हुई है।”<sup>33</sup> घनानंद, बिहारी, देव, पद्माकर आदि की भाषा इसका प्रमाण है। घनानंद के विषय में तो कहा ही गया है—कि वे ‘न ही महा ब्रजभाषा प्रवीण थे’। डॉ. हजारी प्रसाद द्विवेदी ने स्पष्ट लिखा है कि “वास्तव में रीतिकाल में जितना तत्कालीन समाज के क्लृप्त चित्त के विश्राम और विमोदन की व्यवस्था करता है, उतना परिष्करण और नियोजन की नहीं। भाषा के भी विश्रामदायक और विमोदन गुणों का इस काल में खूब मार्जन हुआ, परन्तु उसे इस योग्य बनाने का प्रयत्न किसी ने नहीं किया कि वह गम्भीर प्रणाली का उपयुक्त वाहन बन सके।”<sup>34</sup>

विमोदन गुण के विस्तार के लिए वर्ण मंत्री, अनुप्रासत्व, शब्दगति, शब्दशोधन व अनेकार्थता आदि पर इसकाल के कवियों ने विशेष ध्यान दिया है। मुहावरे, लोकोक्तियाँ और नाद सौन्दर्य आदि चमत्कार उत्पन्न करने के लिए सदैव प्रयुक्त होते रहे। इस युग की ब्रजभाषा भक्तिकाल की ब्रजभाषा से कहीं अधिक लालित एवं परिष्कृत है। सूर और तुलसी की ब्रजभाषा से बिहारी और घनानंद की तुलना करने से उपयुक्त स्थापना की पुष्टि हो सकती है। इसमें कोई सदेह नहीं कि रीतिकाल में प्रयुक्त ब्रजभाषा अभी भाषायी गुणों से परिपूर्ण है। उसमें प्रवाहमयता ‘सरसता’ मधुरता, सौकुमार्य तो है ही; नादात्मक सौन्दर्य व प्रभावविष्णुता के साथ-साथ चित्रगुण भी पर्याप्त है। निसंदेह इस युग में ब्रजभाषा की उन्नति तो हुई, किन्तु एक बड़ा अभाव बराबर दिखाई देता है। “भाषा जिस समय सैकड़ों कवियों द्वारा परिमाजित होकर प्रौढ़ता को पहुँची उनी समय

व्याकरण द्वारा उसकी व्यवस्था होनी चाहिए थी कि जिससे उस व्युत्पत्तिसंस्कृति दोष का निराकरण होता जो ब्रजभाषा काव्य में थोड़ा बहुत सर्वत्र पाया जाता है।”<sup>35</sup>

शब्दों की तोड़-फोड़ की प्रवृत्ति इस युग के प्रत्येक कवि में मिल जाती है। भूषण आदि कवियों के रस-बोध को भाषा की व्याकरण-सम्बन्धी अव्यवस्था ने विशेष बाधात पहुँचाया है। मरखो और फारसी के आकर्षण ने भी भाषा की शुद्धता के लिए संकट उत्पन्न किया। ‘उमरदराज’ और ‘बख्तवल्द’ जैसे शब्द बलात् प्रस्तुत किये जाने लगे। फिर भी इतना निर्विवाद है कि रीतिमुगीन ब्रज-भाषा की शक्ति असीम है। लक्षणा, व्यंजना जैसी शब्द शक्तियों व लोकोक्ति मुहावरों के प्रयोग से भाषा की अभिव्यंजका शक्ति न केवल उत्कर्ष को पा गई है; वरन् प्रेयणीय भी बन गई है। लक्षणा-व्यंजना के प्रयोगों में बिहारी, देव और पदमाकर तो प्रसिद्ध हैं ही; घनानन्द सर्वोपरि ठहराते हैं। उनके साक्षणिक प्रयोग; भाषा के यक्तापूर्ण कथन और विषयानुकूल शब्द या भाषा प्रयोग समूचे रीतिकाल में अपना प्रतिद्वन्दी नहीं रखते हैं। उदाहरणार्थ, पहले ‘देव’ का उदाहरण लीजिए फिर घनानन्द का—

“सासन ही मे समोर गयो अरु आसुन ही सब नीर गयो डरि ।  
तैज गयो गुन लै अपने अरु भूमि गई तनु की तनुता करि ॥  
‘देव’ जिए मिलवेई की आस कै, आसहु पास अकास रह्यो भरि ।  
जा दिन ते मुख फेरि हरै हँसि हेरि हिषो जु लियो हरिजु हरि ॥”  
[देव]

“कत रमै उर अन्तर मे सुलहे  
नही क्यों सुख-रासि निरन्तर ।  
देत रहै गहँ आगुरी, तेजु  
वियोग के तेह तभे परतंतर ।  
जो दुख देखति हौं घनमानन्द  
रैनि दिना विन जान सुतंतर ।  
जानै वेई दिन राति, बखानै ते  
जाय परै दिन-रात को अंतर ॥”

[घनानन्द]

**अलंकार प्राचुर्य :**

रीतिकाल के अधिव्यक्ति-पक्ष से सम्बन्धित एक विशेषता अलंकार-प्रयोग से जुड़ी हुई है। यह वह काल है जिसमें कवियों ने अलंकारों को अनिवार्य काव्यधर्म के रूप में स्वीकार किया है। यह स्वीकृति ही इस युग के काव्य में अलंकार प्राचुर्य का निमित्त बनी है। ठीक भी है, तभी तो कुछ समीक्षकों ने इस काल को

‘अलंकार काल’ का नाम देने का प्रयास किया था। अलंकार प्रयोग काव्य में बुरा नहीं होता है। भारतीय काव्यशास्त्र में अलंकारों की काव्योपयोगिता एवं आवश्यकता को लेकर दो प्रकार के वर्ग दिखाई देते हैं एक वर्ग वह है जो अलंकार को काव्य के शोभाधायक धर्म मानता है किन्तु अति अलंकार-प्रयोग को वर्ज्य स्वीकारता है। ध्यान से देखें तो अलंकार प्रयोग सहज स्थिति में बुरा नहीं है किन्तु जब वह कविता कामिनी के लिए बोझ बनने लगे अथवा उसके सौन्दर्य को विकसित करने की अपेक्षा दबाने लगे तब उसकी आवश्यकता और प्रयोग दोनों ही व्यर्थ प्रमाणित हो जाते हैं। दूसरा वर्ग उन कवियों का है और साथ ही समीक्षकों का भी, जो कविता में अलंकारों को परम आवश्यक मानते हैं। इसमें कोई सन्देह नहीं कि रीतिकाल में इन दोनों ही वर्गों से प्रभावित होकर कविता का सृजन-निर्माण हुआ है। फिर भी यह नहीं कहा जा सकता कि अलंकार की दृष्टि से इस काल की कविता सर्वथा निर्जीव, निष्प्राण एवं बोझिल हो गयी है।

रीतिकालीन कविता का प्रमुख विषय शृंगार रहा है। जहाँ शृंगार होता है, वहाँ अलंकार आवश्यक सी हो जाती है। दूसरे, इस काल की कविता पर संस्कृत-साहित्य के पुष्ट अलंकारशास्त्र की लोकप्रियता भी आश्रयदाताओं की मनोवृत्ति के कारण बढ़ गयी थी। इसीलिए रीतिबद्ध कवियों ने अलंकारों का प्रयोग प्रचुर मात्रा में किया है। इस काल के रीतिबद्ध कवि आचार्यत्व का भी दावा करते हैं। उन्होंने संस्कृत-साहित्य में से रस और अलंकार के दो मत लेकर अपनी काव्य-रचना में उनका पल्लवन किया है। केशव की ‘कविप्रिया’, महाराजा जसवन्तसिंह का ‘भाषाभूषण’, मतिराम का ‘सलिलललाम’ और महाराजा रामसिंह का ‘अलंकार दर्पण’ आदि इस काल के अलंकार ग्रन्थों की श्रेणी में आते हैं। इसी प्रकार रस सम्बन्धी ग्रन्थों का सृजन भी इस काल में बहुतायत से हुआ है। जहाँ तक रीतिकालीन कविता में अलंकार-प्रयोग का प्रश्न है, उसके विषय में यह कहा जा सकता है कि इन कवियों ने उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, यमक, श्लेष, अनुप्रास, वक्रोक्ति, इष्टान्त, उदाहरण, प्रतीप, असंगति, विरोधाभास, अन्योक्ति, सांगरूपक आदि कितने ही अलंकारों का प्रयोग बड़ी कुशलता से किया है। इसके साथ ही यह भी स्मरणीय है कि इन कवियों ने अलंकार को कुछ अधिक ममत्व देकर अपनी कविता-कामिनी का शृंगार इस भाव से भी किया है जिससे उसका सौन्दर्य-वर्धन भी हो और वह सामाजिकी के बीच अलग से जानी-पहचानी जा सके। विहारो, मतिराम, देव, पद्माकर, चिन्तामणि जैसे कवियों ने अलंकार-प्रयोग की ओर विशेष ध्यान दिया है।

सेनापति श्लेष और यमक के प्रयोग के लिए विशेष प्रसिद्ध रहे हैं। उनके श्लेष प्रयोग कुछ समीक्षकों की दृष्टि में भले ही श्लेष-सौन्दर्य हों, किन्तु एक सहृदय पाठक के लिए वे एक अतिरिक्त कसरत ही हैं। ऐसे श्लेष-प्रयोग का क्या मौलिक

हे जिसे समझने के लिए पाठक को इतनी कठिनाई का सामना करना पड़े जितनी उसे अपेक्षित नहीं होती है। यह तो माना कि अलंकारों का यह चमत्कारिक प्रयोग रीतिकालीन कवि अपना पांडित्य-प्रदर्शन करने के लिए और अपने अलंकार-शास्त्र के ज्ञान के प्रभाव को सघन बनाकर प्रस्तुत करने के उद्देश्य से करते थे, किन्तु इस उद्देश्य-पूर्ति में कविता की कमर टूट गयी है और भाव-सौन्दर्य या तो प्रभावहीन मिट्टी हुआ है अथवा उसका स्वरूप ही विकृत हो गया है। कहीं-कहीं देव के प्रयोग भी ऐसे हो हैं। प्रतिशयोक्ति के प्रयोग में भी बिहारी आदि कवियों ने इतनी बड़ी-बड़ी ऊँचाई की है कि वे हास्यास्पद हो गयी हैं। इससे यह प्रमाणित होता है कि रीतिकाल में काव्य का एक भाग ऐसा अवश्य है जो काव्यत्व में बाधक रहा है।

रीतिकालीन कविता में सर्वत्र अलंकार-प्रयोग बाधक हो, ऐसी बात भी नहीं है। अलंकारों के कुछ अच्छे प्रयोग भी इस काल की कविता में प्रचुर मात्रा में दिखाई देते हैं। जहाँ-जहाँ ऐसे प्रभावी प्रयोग हैं, वहाँ कविता का सौन्दर्य-वर्धन हुआ है और भाव की रक्षा हो सकी है। इस प्रकार के प्रयोग देव के अधिकांश कवियों, पद्माकर के पद्यों एवं धनानन्द, सोधा और ठाकुर के कविता और सर्वियों में बखूबी देखे जा सकते हैं। जहाँ तक रीतिमुक्त कवियों के अलंकार-प्रयोग का प्रश्न है, वे अधिकांशतः काव्य-सौन्दर्य में-साधक हैं, बाधक नहीं। यह तो नहीं कहा जा सकता कि रीतिमुक्त कवि अलंकार-प्रयोग से अलग रहे, किन्तु यह अवश्य कहा जा सकता है कि इन कवियों ने अलंकारों का प्रयोग बहुत सोच-समझ कर किया है। रीतिमुक्त काव्य में भाषा की साक्षणिकता के साथ-साथ अलंकारों की प्रभावशीलता भी दिखाई देती है। विरोधाभास अलंकार के एक से एक आकर्षक प्रयोग रीतिमुक्त काव्य की धरोहर हैं। इस काव्यधारा में (रीतिमुक्त-काव्यधारा) सांग्रहण की सृष्टि बड़ी कुशलता से की गयी है और वे भी कविता के लिए शोभ नहीं हैं, एक सहज प्रयोग की स्थिति के सूचक हैं। कहीं-कहीं तो अलंकारों का इतना आकर्षक प्रयोग हुआ है कि रीतिमुक्त काव्य छायावादीकाव्य का स्मरण दिला देता है जो उसके बहुत वर्ष बाद विकसित हुई काव्यधारा है। उदाहरणार्थ :

उजरनि वसी है हमारी अँखियाँ देखो

सुबस सुदेस जहाँ राबरे बसत हो।

इसी प्रकार निम्न पंक्ति भी देखिए—

जासो प्रीति ताहि निठुराई सो निपट नेह।

इन प्रयोगों में अलंकार का प्रभावी और मार्मिक प्रयोग देखा जा सकता है। विरोधात्मक सौन्दर्य की सृष्टि भी आकर्षक अलंकार-प्रयोग द्वारा की गयी है। रीतिमुक्त कवियों में भी तत्कालीन अलंकारिता के दर्शन होते हैं, किन्तु यह अलंकरण रीतिबद्ध कवियों की भाँति चमत्कारी-मनोवृत्ति को 'शान्त' करने या 'भाषा

का निजवाड़ करने के लिए प्रयुक्त नहीं हुआ, वरन् यह प्रेमी हृदय की गन्धी स्थिति (जैसे विरह की तीव्रता) का गन्धा भागम देने के लिए ही है। इस प्रत्येक-कारप्रियता में भी रीतिमुक्त कवियों के हृदय की गीत भावनाओं एवं प्रेम की विषमता का सुन्दर निरूपण हुआ है। इन कवियों ने साक्षात्कार और ध्वन्यमूलक पद्धति से धारण उन्मुख प्रेम की कविता को प्रस्तुति किया है।<sup>36</sup> पं. विश्वनाथ-प्रसाद मिश्र के शब्दों में 'विरोधमूलक प्रणामी में या यत्रोक्तिपद्धति पर हृदय की मूढम ध्वन्यवृत्तियों का उद्घाटन इन कवियों की विशेषता है।' मिश्रजी ने रीतिमुक्त धारा के प्रधान कवि घनानन्द की विरोधमूलक प्रवृत्ति का उद्घाटन इस प्रकार किया है—'प्रेम की विषमता के निरूपण के लिए' घनानन्द ने 'विरोधाभास' का सहारा बहुत लिया है, पर भाषा की मुहावरेदानी में कहीं बल नहीं पड़ने पाया है—

देगिए दगा घसाध पंतियी निपेटनि की,

भगमी बिया पं नित संघन करति है।

घाँस स्वभाव में ही निपेटनी (भुसाड़) है, उस पर 'भस्मी ब्यया' अर्थात् भस्मक रोग उत्पन्न हो गया है जिसमें जो खाया जाता है वह भी भस्म हो जाता है, जब खाते रहने पर भी, अधिक मात्रा में खा लेने पर भी पेट नहीं भरता, तब भी इन्हे संघन करना पड़ रहा है।....विरोधाभास के अधिक प्रयोग से घनानन्द की सारी रचना भरी पड़ी है।' रीतिबद्ध और रीतिमुक्त कवियों की कविता में ही नहीं, वरन् इस काल के बीरकाव्य के रचयिता भूपण की कविता में भी भलकारों की प्रधानता स्पष्ट है। उन्होंने अतिशयोक्ति के माध्यम से हिन्दू छत्रपति शिवाजी और बीर छत्रसाल की बीरता का बखान किया है। उन्होंने उपमा, उत्प्रेक्षा, इष्टान्त, आधुकि, अनुप्रास आदि अलंकारों की झड़ी सी लगा दी है।

सूक्ष्म व कलात्मक अभिव्यञ्जना :

रीतिकाल की चाहे जितनी निन्दा की जाय किन्तु कहीं-कहीं सूक्ष्मता मौलिकता और कलात्मकता भी उक्त काव्य में दिखलायी देती है। जब हम सूक्ष्म निरूपण क्षमता और मार्मिक कल्पनाओं का प्रयोग देखते हैं तो आश्चर्य भी होता कि पांडित्य-पदार्थन में रुचि रखने वाले कवि इतने मूढमयाही और ताजे कैसे हो गये। डॉ. जगदीश गुप्त का कथन है कि भावना की यह सुकुमारता और सुन्दरता अपने अनुरूप नवीन, अछूती उपमाओं, परिकल्पनाओं तथा साक्षात्कार प्रयोगों की उद्भावना में सहायक हुई है। फलतः कहीं-कहीं अप्रत्याशित रूप से ऐसे अंश भी मिल जाते हैं, जिन्हें देखकर किंचित् आश्चर्य होता है कि किसी रीति कवि का परम्परानुसारी सौंदर्य-बोध उन्हें रचने में कैसे समर्थ हुआ। "हास गयो उठि हंस की नाई," "जस पुं डरीक को अकास चंचरीक है।", अजपीरि "विषा की कथा विचुरी है।" "मंजुल मंजरी पंजरी सो हूँ", "फूल से फँसि परे सब अंग," "माखन सो मन दूध सो जोवन", "पुकार मधि मोन", "बैठे पोठि पहिचानि है"

जैसे पदांश इसी प्रकार के हैं। इनका ताजा टटकापन इन्हें अपने में विशेष आकर्षक बना देता है। कुछ ऐसी ही ताजगी कभी-कभी उन रूप चित्रों में भी मिलती है जो सीधे ग्रामीण वातावरण से चुन कर सहज रूप में काव्यबद्ध कर दिये गये हैं। वे भी रीतिकवि की सामान्य प्रलंकार प्रियता से पूरक और इसीलिए विशेष आकर्षक दिखायी देते हैं। प्राकृत-अपभ्रंशों के मुक्तकों में ऐसे सहज सौंदर्य का चित्रण बहुधा मिलता है पर हिन्दी रीति-काव्य में यह उतना नहीं प्राप्त होता।<sup>37</sup> उदाहरणार्थ, बिहारी के निम्नलिखित दोहे देखिए :

गदराने तन गोरटो, ऐन भाड़ लिसार ।

हूयो दै इठलाइ दूग, करै गँवारि सू बार ॥

गोरो गदकारी परै, हंसत कपोलन गाड़ ।

कैसी लसति गँवारि यह, सुनकिरवा की भाड़ ॥

सौंदर्य-वर्णन, नायिका के अंग-प्रत्यंगों की आकर्षक छवियों, प्रकृति की भादक छवियों आदि में कुछ कवियों ने सूक्ष्म व कलात्मक अभिव्यंजना का उदाहरण प्रस्तुत किया है। देव, पद्माकर के साथ-साथ कहीं-कहीं सेनापति भी ऐसे कलात्मक अभिव्यंजन का उदाहरण प्रस्तुत करते हैं। बिहारी के दोहों में जो सूक्ष्मता और कलात्मकता है, यह किसी एक कारण से नहीं है। कहीं यह उनके वर्ण-बोध के कारण है तो कहीं सूक्ष्म पर्यवेक्षण के कारण है। कुछ उदाहरण दृष्टव्य हैं :

1. सखियान के आनन इंदुन तैं मँखियान की बन्दनवार तनी ।
2. हँ रही ठौर ही ठाढ़ी टगी सी हँसे कर ठोड़ी दिए ठकुराइन ।
3. ठाढ़ी बड़े खन की, बरसैं बड़ी मँखियान बड़े-बड़े भासू ।—देव

1. छाजत छबीले छिति ठहरि छरा के छोर,

भोर उठि भाई केलि मन्दिर दुआर पर ।

एक पग भीतर सु एक देहरी पे धरे,

एक कर कंज एक कर है किवार पर ।

2. घंघरे की घूमनि नु उरुनि दुबीचे ढावी

भागी हू उतारि सकुमारि मुख मोरे है ।

दन्तनि अघर ढाबि दुनरि भई सी चापि

चौबर पचीबर के घूनरि निचोरे है ।

3. धरत जहाँई जहाँ पग है सु प्यारी तहाँ,

मँजुल मजीठ ही की माठ सी टरत जात ।

हारन ते हीरे भरै, सारी के किनारन ते,

बारन ते मुकुता हजारन भरन जात ।

—पद्माकर

इन रूप-चित्रों में पर्यवेक्षण की सूक्ष्मता तथा परिष्कृत वर्ण-बोध के प्रचुर प्रमाण मिलते हैं। पद्माकर के उपर्युक्त अंतिम उदाहरण की पहली दो पंक्तियों में महावर-रजित पदों की लालिमा का अतिरंजित चित्रण है जो कवि की वर्ण-प्रियता प्रकट करता है। अन्य रीतिकवियों में भी यह वर्ण-प्रेम स्पष्टतया लक्षित होता है।<sup>38</sup>

कहने का तात्पर्य यही है कि रीतिकालीन काव्य में सूक्ष्म व कलात्मक अभिव्यजना की भी कमी नहीं है। गंग, सेनापति और विहारी के ऐसे अनेक उदाहरण हैं जो वर्ण-बोध के सूचक भी हैं और इन कवियों की सूक्ष्म निरीक्षण प्रतिभा के द्योतक भी। इससे यह प्रमाणित हो जाता है कि रीति-कवियों में ऐसी प्रतिभा भी थी जो उनके सूक्ष्म निरीक्षण को प्रगट करती है और ध्यातव्य यह है कि इन कवियों का सूक्ष्म निरीक्षण केवल शब्द-प्रयोग, वर्ण-बोध तक ही सीमित नहीं था, यह तो रूप, आकार, प्रकृति और मानव-स्वभाव के क्षेत्रों तक भी फैला हुआ था। बारीक बात को बारीकी के साथ कहना प्रशंसनीय है। यह स्थिति इस काल के रीतिमुक्त कवियों में सर्वाधिक मात्रा में देखी जाती है। इस विषय में अधिक कुछ न कहकर डॉ. महेन्द्र कुमार के इस वक्तव्य से पूर्णतः सहमति व्यक्त करते हुए कहा जा सकता है :

“इस सम्बन्ध में सबसे महत्वपूर्ण बात यह है कि रीतिकाव्य के समान शास्त्रबद्ध होने के स्थान पर इसके नितान्त वैयक्तिक होने के कारण इसकी विब योजना वस्तुपरकता से असम्पूक होकर इतनी रागात्मक रही है कि इसके बिंबों की सहज सामान्य रेखाएँ जहाँ एक ओर रीतिकवियों द्वारा अंकित काव्य बिम्बों की स्थूल अथवा नितान्त सूक्ष्म रेखाओं के समान कटी-छंटी, चमत्कारक और कौतूहलपूर्ण होने के स्थान पर नितान्त अनगढ़, वक्र, पेनी, धारदार और भ्रमस्पर्शी हो गयी हैं वहीं दूसरी ओर रीतिकाव्य के वस्तु-वैभव की रंगीनी और चमक-दमक तथा प्रयत्नसाध्य-मामूरी के स्पर्श से सर्वथा रहित एवं अपने आप में कोरी, लाक्षणिक तथा स्वतः प्रसाधिक है। दूसरे, चूंकि इसके रचयिता किसी भी रूप में परम्पराओं और शास्त्रीय मर्यादाओं में विश्वास नहीं करते इसलिए इनके काव्य-बिम्बों और उनकी अभिव्यक्ति में रीतिकाव्य जैसी एक-रूपता दृष्टिगत नहीं होती—उनमें सर्वत्र प्रतिभा-कौशल अपनी झलक छोड़ता गया है। उधर कवि-अनुभूति की नितान्त वैयक्तिकता की सफल अभिव्यक्ति के कारण इस काव्य में प्रत्येक संवेदन और स्पंदन की नवीनता के अनुरूप सटीक और एकदम अछूते शब्दों, मुहावरों, क्रियापदों और अप्रस्तुतों का प्रयोग इतनी सहजता और कौशल के साथ हुआ है कि रीतिकाव्य का शास्त्रबद्ध और रुढ़ अभिव्यजना व्यापार इसके समक्ष बासी प्रतीत होता है। कदाचित् इसीलिए यह काव्य परिमाण में अपेक्षाकृत अल्प होता हुआ भी रीतिकालीन साहित्याकाश में सर्वथा पृथक और विशिष्ट दृष्टिगोचर होता है।”<sup>39</sup>

## चित्रमयता —

चित्रमयता रीतिकालीन काव्य की एक ऐसी विशेषता है जिसकी उपेक्षा नहीं की जा सकती। चित्रमयता में तात्पर्य ऐसे चित्रों से है जो वर्ण्य-विषय को साकार तो करते ही हैं, कवि की कवित्व-शक्ति का प्रमाण भी प्रस्तुत करते हैं। सामान्यतः चित्रमयता दो प्रकार की होती है—लक्षित चित्र योजना और उपलक्षित चित्र योजना। रीतिकालीन काव्य में चित्रमयता के ये दोनों रूप मिलते हैं। यह माना कि यहां जीवन के समग्र चित्रों का अभाव है, किन्तु जो खण्ड-चित्र इस काव्य में उपलब्ध है, वे भी पर्याप्त महत्वपूर्ण हैं। शृंगारकालीन खण्ड-चित्रों में एकरूपता, रुढ़िवादिता जैसे गुण अधिक हैं। अभिसारिका, लड़िता आदि के प्रसंगों में इस प्रकार के खण्ड-चित्र देखे जा सकते हैं। इसके अतिरिक्त कुछ कवियों ने अद्भुत एवं रसात्मक चित्रों की योजना भी की है। लक्षित चित्र योजना से तात्पर्य प्रत्यक्ष रूप-विधान से है और उपलक्षित से तात्पर्य अलंकृत कल्पना से है।

“कुन्दन को रंगु फीकी लगे” वाले पद में मतिराम द्वारा अंकित नायिका का रेखाचित्र लक्षित चित्र योजना का बेजोड़ उदाहरण है। इस युग के काव्य में लक्षित और उपलक्षित दोनों प्रकार के चित्र मिलते हैं। शब्द, स्पर्श, गन्ध इत्यादि से होन चाक्षुष चित्रों में इन्द्रियोत्तेजन की क्षमता संदिग्ध ही रह गयी है। चित्र-वृत्ति, हाव, चेष्टा इत्यादि के अंकन में विधायक और गत्यात्मक चित्रों को महत्वपूर्ण माना जायगा। “बतरस लालच लाल की” वाले दोहे में बिहारी ने ऐसा ही चित्र दिया है। कहीं-कहीं रीतिकालीन कवियों ने अपनी चित्रयोजना को आकर्षक बनाने के लिए चित्रोपम विशेषणों का प्रयोग भी किया है। डॉ. बच्चनसिंह का मत है कि “भावोद्दीपन में उपयुक्त और चित्रोपम विशेषणों का चमक काव्य शिल्प का विनिष्ट उपकरण है। सामान्य विशेषणों में एक स्पष्टता और अमूर्तता रहती है, हमारी भावना को वे कोई ठोस आधार नहीं दे पाते। काव्योचित विशेषण इन्द्रियगोचर मूर्त रूप की सृष्टि में अधिक समर्थ होते हैं। वे स्पष्ट रूप से विशेष क्रिया, अर्थ या वृत्ति का द्योतन करते हैं। ये विशेष क्रिया, अर्थ और वृत्ति स्वयं अपने आप में विशेष्य के व्यापार नहीं हैं, बरिक्त इनके मूल में कवि का अपना दृष्टिकोण भी निहित है। वस्तु के प्रति अपनी भावात्मक प्रतिक्रिया व्यक्त करने के लिए एक ही विशेषण का चुनाव किया जा सकता है, उसका पर्यायवाची विशेषण कवि का अभिप्रेत अर्थ नहीं दे सकता। कभी-कभी विशेष अर्थ भावों उत्पन्न करने के लिए असाधारण विशेषणों का चुनाव भी करना पड़ता है।”<sup>30</sup>

यदि डॉ. बच्चनसिंह के कथन के परिप्रेक्ष्य में रीतिकालीन कवियों द्वारा प्रयुक्त चित्रोपम विशेषणों का अध्ययन करें तो स्पष्ट प्रतीत होता है कि इस काव्य में ऐसे विशेषणों की भरमार है। उदाहरणार्थ : अलमोहि नैन, समुचीहि दीठि,



कटीली भौंह, खरे उरोजन, उचके कुचकोरन, उरज उत्तंग, सतरोंही भौहन, तीखी चितोनि, बड़े दूग, मोहमही उमड़ी बड़ी घाँसिन, मुखर मंजीर, उलही छवि, निविड़ नितम्ब, चटकीली चूनरी, कजरारे कटास और लाज कसो भँसियाँ मादि । ये कुछ ऐसे विशेषण प्रयोग हैं जो बिहारी, पद्माकर, देव, मतिराम, सेनापति आदि कवियों के काव्य से लिए गए हैं । ये प्रयोग प्रयोग की दृष्टि से शोचिस्पृह और प्रभावी बन पड़े हैं । रीतिकान्त ऐसे प्रयोगों से भरा पड़ा है । घनानन्द के काव्य में भी ऐसे प्रयोगों की कमी नहीं है । अतः कह सकते हैं कि चित्रोपम विशेषणों के प्रयोग से भी रीतिकान्त में पर्याप्त चित्रमयता का विधान हुआ है ।

चित्रमयता भाषा का सहज धर्म है । यह सहज धर्म रीतिकविता में प्रारम्भ से अन्त तक व्याप्त है । रीतिकालीन चित्रमयता के उदाहरणम्बहूप कतिपय द्रष्टे लिए :

क्रिया विधायक चित्र—

“वतरस लालच लाल की मुरली धरी सुकाय ।

सीह करै, भौहनि हँसे, देन कहै, नटि जाय ॥

अस्तव्यस्तता का मोहक चित्र—

कहा सड़ते दग करे, परे लाल बेहाल ।

कहुँ मुरली कहुँ पीत पट, कहुँ बैजंतीमाल ॥

सुधा खंडिता का एक मनोरम चित्र—

लिखे कर के नख सो पग को नख, सीस नवाय के नीचे ही जोब ।

बाल नवेली न हसनों जानति, भीतर भीन मसूसनि रोब ॥

संश्लिष्ट चित्र—

आई खेति होरी धरै नवल किशोरी कहुँ,

वोरी गई रंग में सुगंधनि भकौरे है ।

कहै पद्माकर इकंत बलि चौकी चढि,

हारन के बारन तें फंद बंद छोरे है ॥

घाघरे की धूमनि सु उरुन दुबीचे दाबि,

आंगी हू उतारि सुकुमारि मुख मोरे है ।

देतनि अघर दाबि झनरि भई सो चापि,

चौवर पंचौवर के धूनरि निचोरे है ॥

पद्माकर का यह चित्र अत्यन्त शोभन और ऐंद्रिय है । एकांत स्थान में धूनरि निचोड़ती हुई नायिका की स्वाभाविक भंगिमाएँ अपने आप में अत्यधिक आकर्षक तो हैं ही, ये पाठकों के मन में भी भावात्मक अनुकूलत्व उत्पन्न करने में

पूर्ण समय है। रीतिकालीन कवियों के काव्य में कुछ चित्र ऐसे भी हैं जो रंगों का चुनाव करके प्रस्तुत किए गए हैं। रंगों का चुनाव इन कवियों ने तीन क्षेत्रों में किया है—प्रकृति के क्षेत्र से, वस्त्राभूषण के क्षेत्र से तथा पावर और दीपशिखा के क्षेत्र से। इनके वर्ण-चित्रों में शारीरिक चित्र तो मिलते ही हैं, कहीं मंचिग कसर का प्रयोग है, कहीं कोम्बिनेशन ऑफ कसर है तो कहीं कॉन्ट्रास्टिंग कसर है। कहीं-कहीं वर्ण-परिवर्तन अर्थात् “वेज ऑफ कसर” भी विद्यमान है। तात्पर्य यह है कि रीतिकालीन कवियों ने चित्रमयता की ओर सबसे अधिक ध्यान दिया है।

चित्रमयता की ओर ध्यान देने के कारण रीतिकाल एक विशिष्ट एवं उल्लेख्य काल बन जाता है। रामधारीसिंह दिनकर ने तो यह भी माना है कि रीतिकाल भले ही समाज से कट गया हो और जीवन की समस्याओं के प्रति सावधान न रहा हो, किन्तु इस काल में सजावट और मजावट इतनी अधिक है कि सबसे अधिक स्वच्छ चित्र इसी काल की कविता में मिलते हैं। “भाज भालोचना में चित्रकारी की महिमा सबसे ऊपर मानी जा रही है। अगर यही कसौटी हम रीतिकाल पर लगायें तो रीतिकाल हिन्दी का बहुत ही सफल काल समझा जायगा। कविता के कलापक्ष का मार्जन इस युग में इतना अधिक हुआ कि साधारण कवि के मुख से निकलने वाले छन्द भी देखने और सुनने लायक हो गये और कभी-कभी तो चित्रकारी ऐसी सजीव हो उठी कि ऊँची-ऊँची कविताएँ उसके सामने फीकी लगने लगी।.....बिहारी को ही लें तो उनकी कविताओं से भालोचना का यह सिद्धान्त आसानी से निकाला जा सकता है कि कविता की सफलता भाव या विचार की ऊँचाई से नहीं, प्रयुक्त कला और कारीगरी की पूर्णता से है।”<sup>41</sup>

चित्रमयता की दृष्टि से बिहारी तो सर्वोपरि हैं ही, रीतिकाल के छोटे-बड़े सभी कवियों को कविता के इस गुण में महारत हासिल थी, यह निर्विवाद कहा जा सकता है। कुछ उदाहरण देखिए :

1. घूँघट को पट ओट किए  
पट ओट दिए पिय को मुख देखे ।                      -मतिराम
2. नैन नवाइ लजाइ रही  
भुसुकाइ लला उर लाइ पियारी ।                      -मतिराम
3. पाछे-पाछे आवत अधारी-सो भँवर-भीर  
आगे फैल रही उजियारी मुखचंद की ।                      -मतिराम
4. नैननि हँसाइ नैकु नीवी उकसाइ, हँसि  
ससिमुखि सकुचि सरोवर ते निकसी ।                      -देव ।

5. माँ हिंय माह गयी जहि बाकी

बड़ी-बड़ी आँसि जुटी-जुटी मोहैं ।

—श्रीपति

इसी प्रकार, माँ का दूध पीने के लिए हठ करने हुए, बालकृष्ण की जो भाँकी पद्माकर ने उतारी है, वह अपनी सजीवता के कारण कवि की चित्रकला का अद्भुत उदाहरण बन गयी है :

देखु पद्माकर गोविन्द को अमित छवि

संकर-समेत विधि भानन्द सों बाढ़ो है ।

भिक्षुकत मूमत मुदि मुमुकात गहि

अंचन को छोर दोऊ हायन सों घाड़ी है ।

पटकत पाँप होत पैजनी झुनुक रंच

नेबु-नेबु नैनन तें मोरकन काढो है ।

आगे नन्दरानी के तनक पय पीवे काज

तीन लोक ठाकुर सो ठुनुकत ठाढ़ो है ।

पद्माकर के हाथ में जो कलम थी, वह विचार कम, चित्र अधिक उतारती थी । दोनों में श्रेष्ठ कौन है ? विचार उठाने वाला या चित्र बनाने वाला ? कहना कठिन है । किन्तु, जहाँ काव्य कला का पर्याय माना जाता है, वहाँ चित्रकारी कविता का बहुत बड़ा गुण बन जाती है ।<sup>42</sup>

### काव्य-रूप

हिन्दी साहित्य के रीतिकाल में काव्य-रूपों का वैविध्य दिखलाई नहीं देता है । समूचा काल मुक्तक प्राचुर्य को प्रकट करता है । अधिकांश कवियों ने मुक्तकों का ही मृजन किया है । उँगलियों पर गिने जाने योग्य कुछ कवि ऐसे हैं जिन्होंने प्रबन्ध काव्य भी लिखे हैं । प्रबन्धकाव्य संख्या में कम तो है ही, साथ ही साथ प्रभावशाली भी नहीं है । वास्तविकता यह है कि रीतिकाल शृंगार और रसिकता का काल है और इस वृत्ति के प्रभावी निरूपण के लिए मुक्तक जिनता साधक हो सकता है, उतना प्रबन्ध नहीं हो सकता । प्रबन्ध काव्य में सानुबन्धन होता ही इसलिए है कि वहाँ जीवन की व्यापक घरातल पर प्रस्तुत किया जाता है । वहाँ जीवन है ही नहीं, अगर कुछ है भी तो वह जीवन की कुछ स्थितियाँ विशेष हैं । अतः इन विशेष स्थितियों के अभिव्यंजन के लिए मुक्तक ही उपयुक्त विधा है । रसामकता, अमिनवता, थोड़े में अधिक कहने की प्रवृत्ति, कल्पना की समाहार क्षमता और भाषा की सामासिकता मुक्तक के अनिवार्य गुण हैं । इस आधार पर यदि रीतिकालीन कविता में आये मुक्तक काव्य का मूल्यांकन करें तो वह सफल ठहरता है ।

मुक्तक रचना के इस युग में प्रबन्ध के लिए स्थान नहीं रह गया है। राधा-कृष्ण की कथा प्रबन्ध के लिए आवश्यक घटनाचक्र नहीं दे सकती थी। सम्भवतः इसी से प्रबन्धों की धारा इस समय निःशेष हो जाती है। कृष्ण के जीवन से सम्बन्धित अन्य घटनाओं को ही प्रबन्धों में ढाला जा सकता था। प्रबन्धों में नरोत्तमदास के अनुकरण पर लिखा गया आलम का “सुदामाचरित” और “रुक्मिणी परिणय” की कथा के आधार पर “श्यामसनेही” जैसे खण्ड-काव्य लिखे गये। माधवानलकामन्दला की कथा पर कई रचनाएँ प्रस्तुत हुईं। दोषा का “विन्धु-वारीश” ऐसी ही रचना है। इस प्रकार नाम के लिए ही सही, प्रबन्धों की रचनाएँ भी रीतिकाल में हुई हैं।

### रीतिकाल : आक्षेप और समाधान

रीतिकालीन कविता अपने समय की अष्ट कविता है। उसमें कलात्मक वारीकी के साथ-साथ पांडित्य-प्रदर्शन और आचार्यत्व-प्रदर्शन का प्रमुख गुण दिखाई देता है। कवियों की कलावाजी, एक दूसरे में स्पर्धा करने की मनोवृत्ति और अपने-अपने काव्य को नित्यप्रति नये-नये, असंकुत और चमत्कारी रूप में प्रस्तुत करने की भावना के कारण इस काव्य में जीवन का अंश बहुत कम है। यदि कोई प्रश्न करे कि रीतिकवियों की जीवन-दृष्टि क्या है, तो इसका सहज और संक्षिप्त उत्तर यह कहकर दिया जा सकता है कि ये कवि विलास और वैभव को जीवन का आवश्यक तत्व मानते थे तथा नकाचों और मानवीय सम्बन्धहीनता को प्रमुखता देते थे। इस स्थिति के कारण ही कतिपय समीक्षकों ने रीतिकाल की निन्दा की है। समीक्षकों ने कहा है कि रीतिकालीन कविता में तत्कालीन समाज का चित्र नहीं है, उस युग का जीवन और उससे जुड़ी हुई समस्याएँ नहीं हैं। इस विषय में प्रसिद्ध कवि रामधारीसिंह दिनकर जो अपने गद्य-लेखन के लिए भी विख्यात रहे, का मत देखिए—

“रीतिकालीन साहित्य में ऐसा अंश बहुत कम है, जिसमें अपने समय का ताप हो अथवा जिसके भीतर तत्कालीन समाज की भावनाओं का प्रतिबिम्ब मिलता हो या जिसमें यह ताकत हो कि वह पढ़ने वालों के मन को किसी यात्रा पर भेज सके। ध्वनि के उदाहरण तो रीतिकाल में बहुत हैं, मगर उनका असर इतना ही है कि काग इस ढाल से उड़कर उस ढाल पर बैठ जाता है, मन को किसी दूर दिशा में ले जाने की शक्ति रीतिकाल की कम रचनाओं में मिलती है। रीतिकाल की सबसे बड़ी विचित्रता यह है कि उससे यह मालूम ही नहीं होता कि उस युग के साहित्यकार समाज की समस्याओं में परिचित थे अथवा उन्हें इस बात का ज्ञान भी था कि समाज की भी समस्याएँ हुआ करती हैं। ऐसा लगता है कि रीतिकालीन कवियों के मन के किसी भी स्तर पर कोई सवाल नहीं था,

उत्तर गोजने को वे संपर्क में पड़ते भयथा किसी प्रकार की द्विविधा और द्वन्द्व का सामना करते । उनका ध्यान जीवन पर नहीं, कला पर है, काव्यशास्त्र की गुत्थियों पर है और उन्हीं को समझाने के लिए उक्तियों और चित्रों का निर्माण करके वे निश्चिन्त हो जाते हैं । तत्कालीन समाज के हृदय में जो झंकाएँ रही होंगी, लोग जिन समाधानों की कामना कर रहे होंगे, रीतिकाल के कवियों को वे भुनायी नहीं पड़े ।" ३३

दिनकर का उपर्युक्त मत काफी सही एवं सटीक है, किन्तु यदि यह विचार किया जाय कि क्या समाज का निर्माण कवि कर सकते हैं, तो स्पष्ट उत्तर होगा कि वे जैसा समाज होगा, वैसा उसे देख सकते हैं, उसका चित्रण कर सकते हैं और चाहे तो उसमें परिवर्तन की नयी सहर दीक्षा भी सकते हैं । रीतिकाल के कवियों ने जितना समाज को देखा वह समाज शृंगार, वैभव और विलास में आकण्ठ निमग्न था । विलासिता और घोर शृंगारिकता राजदरबारों में पनप रही थी और ये राजाश्रित कवि उसी का भ्रम बनकर रह गए । ऐसी स्थिति में इन्हें वही लिखना पड़ा जो राजा के दरबार में होता था । जब यह हम मान लेते हैं कि समूचा वातावरण विकृत और वासनापूर्ण था, तो फिर नया समाज कहाँ से आता ? अतः रीतिकवियों ने जो चित्र प्रस्तुत किए हैं, वे तत्कालीन समाज के ही चित्र हैं उन्हें समाज-विच्छिन्न मानना उचित नहीं प्रतीत होता है । हाँ, अधिक से अधिक दिनकर के पक्ष में यह अवश्य कहा जा सकता है कि तत्कालीन कवियों ने जीवन की समस्याओं और उनसे जुड़े हुए प्रश्नों पर चिन्तन नहीं किया । यदि विकृति और विलासिता थी तो वह क्यों है, इस दिशा में सोचा नहीं । यदि वे सोचते तो निश्चय ही कोई हल ढूँढ सकते थे और बहुत सम्भव है कि वह हल रीतिकाल की जीवन दृष्टि में किंचित् परिवर्तन ला देता । यह एक ऐसी स्थिति है जिसे लेकर रीतिकवियों पर आरोप लगाया जा सकता है ।

बिहारी, मतिगम और देव शृंगार-निरूपण में काफी गहरे तक उतर गए हैं । बिहारी की सतसई की ही देखें तो कहा जा सकता है कि बिहारी विलासपूर्ण वातावरण में ढल गये थे और एक स्तर पर आकर बहक भी गये थे । परिणाम हमारे सामने है, उनकी सतसई जिसमें हम देखते हैं कि समाज के प्रति कवि का कोई जागरूक भाव नहीं है । एक वाक्य में यह भी कह सकते हैं कि बिहारी ने समाज को खुली आँखों से नहीं देखा । सामाजिक सम्बन्धों का कोई सही स्वरूप रीतिकालीन कविता में दिखाई नहीं देता है । रीतिकाल के कवि ही क्यों, रीतिकालीन समाज भी इस दिशा में प्रयत्नरत नहीं रहा कि समाज के भीतर निरन्तर फैलती जा रही विकृतियों और निरन्तर उठने वाले प्रश्नों का कोई हल ढूँढना जरूरी है । भूपण जैसा घोर रम का प्रणेता कवि भी इस दिशा में विशेष कुछ नहीं

कर पाया। 'वे रीतिकाल के प्रमुख कवि ये और समाज की एक समस्या के पास पहुँच भी गए थे, किन्तु समाज को आलोडित करने की राह उन्हें नहीं मिली और वे भी बहुत हिन्दू राष्ट्रियता की कल्पना नहीं कर सके, केवल शिवाजी का गुण गाकर रह गये।' ५४

कहने का तात्पर्य यह है कि रीतिकाल का दोष शृंगारिकता नहीं है, और शृंगारिकता को लेकर इस पर कोई आरोप नहीं लगाया जा सकता है। आरोप लगाने के लिए शृंगारिकता में आई निर्जीवता और निष्प्राणता की स्थिति है। शृंगारी कवि तो विद्यापति भी थे किन्तु उनकी शृंगारिकता के पीछे प्रेम का स्वरूप झलकता है जबकि रीतिकवियों की शृंगारिकता के आगे-पीछे वामना का सागर लहराता है और प्रेम की कोई उच्च मनोभूमि निर्मित होती नहीं दिखाई देती है। कहने का तात्पर्य यही है कि रीतिकाल की शृंगारिकता को लेकर उस पर कोई आरोप करना ठीक नहीं है क्योंकि वह तत्कालीन परिवेश और उस समय के राजाओं की मनःस्थिति का चित्रण कराती है। एक वाक्य में यह भी कह सकते हैं कि रीतिकाल यथा राजा तथा प्रजा का उदाहरण प्रस्तुत करता है। मतः जय उस समय के सामन्तवर्गीय लोग अथवा राजा ही समाज की ओर ध्यान नहीं देते थे तो उनके आश्रय में रहने वाले कवि उस दिशा में क्यों सोचते? फिर इन राजाश्रित कवियों के नामने सोचने के लिए केवल एक प्रश्न या राजाओं की मनःस्थिति और देखने के लिए भी एक ही चीज थी—बड़े-बड़े महल और राजाओं के खजाने। फिर रीतिकाल के कवियों ने जो कुछ भी प्रस्तुत किया है, वह तत्कालीन परिवेश और समाज का एक चित्र तो है ही, भले ही वह खण्डित और विकृत ही क्यों न हो।

### सन्दर्भ संकेत

- 1-आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी : हिन्दी साहित्य उसका उद्भव और विकास पृ. 193
- 2-डॉ. महेन्द्रकुमार : हिन्दी साहित्य का उत्तर-मध्यकाल पृ. 84-85
- 3-डॉ. कृष्णनारायणप्रसाद माधव : हिन्दी साहित्य युग और धारा पृ. 188
- 4-डॉ. नगेन्द्र : रीतिकाल की भूमिका, पृ. 164
- 5-डॉ. कृष्णनारायणप्रसाद माधव : हिन्दी साहित्य युग और धारा पृ. 189
- 6-डॉ. महेन्द्रकुमार : हिन्दी साहित्य का उत्तर-मध्यकाल, पृ. 87
- 7-रामधारीमिश्र दिनकर : काव्य की भूमिका, पृ. 7
- 8-डॉ. महेन्द्रकुमार : हिन्दी साहित्य का उत्तर-मध्यकाल, पृ. 87
- 9-आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ. 226
- 10-डॉ. धरममुन्दर दाम : हिन्दी साहित्य युग और धारा में उद्धृत पृ. 192
- 11-डॉ. भगीरथ मिश्र : हिन्दी काव्यशास्त्र का इतिहास, पृ. 94

- 12-डॉ. हरिचरण शर्मा : आलोचना और सिद्धान्त, पृ. 391
- 13-आचार्य ह. प्र. द्विवेदी : हिन्दी साहित्य का उद्भव और विकास, पृ. 300
- 14-कृष्णनारायणप्रसाद मागध : हिन्दी साहित्य युग और धारा, पृ. 197
- 15-डॉ. नगेन्द्र : रीतिकाव्य की भूमिका, पृ. 176
- 16-डॉ. वचनसिंह : रीतिकालीन कवियों की प्रेम-व्यंजना, पृ. 89
- 17-वही : वही, पृ. 345
- 18-डॉ. हरिचरण शर्मा : आलोचना और सिद्धान्त, पृ. 212
- 19-वही, वही, पृ. 213
- 20-रामधारीसिंह दिनकर : काव्य की भूमिका, पृ. 8
- 21-वही वही, पृ. 16
- 22-डॉ. महेन्द्रकुमार : हिन्दी साहित्य का उत्तर-मध्यकाल, पृ. 88
- 23-डॉ. हरवंशलाल शर्मा : विहारी और उनका साहित्य, पृ. 203
- 24-डॉ. नगेन्द्र : रीतिकाव्य की भूमिका, पृ. 175
- 25-डॉ. वेद प्रकाश अमिताभ : साहित्यिक निबन्ध, पृ. 110
- 26-डॉ. महेन्द्रकुमार : हिन्दी साहित्य का उत्तर-मध्यकाल, पृ. 227
- 27-वही : वही, पृ. 230
- 28-बृन्द सतसई दोहा भर्या 113
- 29-वही दोहा संख्या 110
- 30-वही दोहा संख्या 310
- 31-डॉ. भगीरथ मिश्र : हिन्दी रीति-साहित्य, पृ. 128
- 32-डॉ. महेन्द्रकुमार : हिन्दी साहित्य का उत्तर-मध्यकाल, पृ. 204
- 33-डॉ. जयकिशनप्रसाद : हिन्दी साहित्य की प्रवृत्तियाँ, पृ. 239
- 34-आचार्य ह. प्र. द्विवेदी : हिन्दी साहित्य उसका उद्भव और विकास, पृ. 201
- 35-आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ. 229
- 36-डॉ. जयकिशनप्रसाद : हिन्दी साहित्य की प्रवृत्तियाँ, पृ. 237
- 37-डॉ. जगदीश गुप्त : रीतिकाव्य-संग्रह, पृ. 61
- 38-वही : वही, पृ. 62
- 39-डॉ. महेन्द्रकुमार : हिन्दी साहित्य का उत्तर-मध्यकाल, पृ. 190
- 40-डॉ. वचनसिंह : रीतिकवियों की प्रेम-व्यंजना, पृ. 371
- 41-रामधारीसिंह दिनकर : काव्य की भूमिका, पृ. 10
- 42-वही : वही, पृ. 13
- 43-वही : वही, पृ. 4
- 44-रामधारीसिंह दिनकर : काव्य की भूमिका, पृ. 6

## 5. रीतिकाल का अन्तर्विभाजन

भक्ति काल की समाप्ति के बाद हिन्दी कविता ने नई करवट ली। भक्ति की धारा के क्षीण हो जाने पर हिन्दी साहित्य के इतिहास में जिस काव्य-धारा का विकास हुआ उसे रीतिकाल के नाम से अभिहित किया जाता है। इस काल की अवधि संवत् 1700 से 1900 तक है। आदिकालीन गतिविधियों और विविधताओं को भक्त कवियों ने पारमौकिकता व मध्यात्म-चिन्तन से जोड़ दिया था, किन्तु परवर्ती रीति कवियों ने लौकिकता और भौतिकता का वरण करके कविता में शृंगार, वैभव और विलास को बढ़ावा दिया। सम्भवतः इसी कारण कुछ विद्वानों ने इसे “शृंगार काल” की अभिधा प्रदान की है। इस काल के कवियों को तीन भागों में बाँटा जा सकता है—रीतिवद्ध, रीतिमुक्त और रीतिसिद्ध। इस काल का सारा वैभव नायक-नायिका के अंगों में लिपटा हुआ है। इसका प्रमुख कारण राजनैतिक दासता और पराधीन भावना थी। ये वे भावनाएँ हैं जिन्होंने दरबारी संरक्षण में लिखित साहित्य को “जनपथ” का साहित्य नहीं बनने दिया। वह “राजपथ” का साहित्य ही बना रहा। ठीक भी है जब राजाश्रित कवियों की नायिकाओं के अंग-प्रत्यंग और मोहक मुद्राओं के चित्र उतारने पर अर्णाफियाँ मिलती हों तो वे जन-जीवन की ओर देख भी कैसे पाते? रीतियुगीन कविता को यह शृंगारिकता उत्तरोत्तर बढ़ती गयी और समूचा काव्य-गगन नायक-नायिकाओं के हाथ-पावों में दीप्त नक्षत्रों से भर उठा। इस सबके मूल में तत्कालीन राज-नैतिक, सामाजिक और सांस्कृतिक परिस्थितियों का हाथ रहा है।

### रीतिकाल : अन्तर्विभाजन

रीतिकालीन कवियों को प्रायः तीन वर्गों में रखा जाता रहा है। ये वर्ग हैं—रीति-वद्ध, रीति-सिद्ध एवं रीति-मुक्त कवि। रीति-वद्ध कवियों में ऐसे कवि आते हैं, जिन्होंने लक्षण ग्रन्थों की रचना की है। इनमें चिन्तामणि, मतिराम, भूपण, देव, कुलपति मिश्र, बिखारीदास; तोपनिधि एवं पद्माकर आदि का नाम उल्लेखनीय है। रीति-सिद्ध कवियों ने अलग से तो कोई लक्षण ग्रन्थ नहीं लिखा, किन्तु कविता लिखते समय उनका ध्यान निरन्तर लक्षण ग्रन्थों की ओर रहा है और उन्होंने अपनी कविता में रम, अलंकार एवं नायक-नायिका भेद आदि के लक्षणों को मिट्ट करके दिखा दिया है। बिहारी ऐसे ही रीति-सिद्ध कवि हैं। उनकी “सतमई” यद्यपि लक्षण ग्रन्थ के रूप में नहीं लिखी गई, किन्तु उनका ध्यान लक्षणों पर रहा अवश्य है। तीसरा वर्ग रीतिमुक्त कवियों का है, जो लक्षण-



ग्रन्थों की रचना के क्रमेण में नहीं पड़े मणिमु जिन्होंने स्वच्छन्द रहकर कविता की मजना की है।

पं. रामचन्द्र शुक्ल ने अपने हिन्दी साहित्य के इतिहास में रीतिकालीन कवियों को केवल दो वर्गों में रखा है—एक रीति-ग्रन्थकार कवि और दूसरा रीति-काल के ग्रन्थ कवि। रीति-गिद्ध वर्ग के कवियों को शुक्ल जी ने रीति-ग्रन्थकार के अन्तर्गत ही रखा है। धुरन्ध जी के “रीतिकाल के ग्रन्थ वर्ग को ही ग्रन्थ विद्वानों ने रीतिमुक्त ग्रन्थवा स्वच्छन्द कवि कहकर पुकारा है। प्रतिनिधि रीति ग्रन्थकारों ने इन ग्रन्थ कवियों के अन्तर एवं माध्य को शुक्ल जी ने इस प्रकार गमभासा है—  
“ये पिछले वर्ग के कवि (रीतिमुक्त कवि) प्रतिनिधि कवियों (रीति ग्रन्थकार कवि) से केवल इस दान में भिन्न हैं कि इन्होंने क्रम में रमों, भावों, नायिकाओं और भलंकारों के लक्षण कहकर उनके अन्तर्गत अपने पद्यों को नहीं रखा है। प्रकाश में ये भी शृंगारी कवि हैं और इन्होंने भी शृंगार रस के फुटकल पद्य कहे हैं। रचना शैली में किसी प्रकार का भेद नहीं। X X X बात यह है कि इन्हें कोई ग्रन्थ नहीं था। जिस भाव की कविता जिन समय मूझी, ये लिख गये। रीतिग्रन्थ जो लिखने बैठते थे, उन्हें प्रत्येक भलंकार या नायिका को उदाहृत करने के लिए पद्य लिखना आवश्यक था, जिनमें सब प्रसंग उनकी स्वाभाविक रुचि या प्रवृत्ति के अनुकूल नहीं हो सकते थे।”<sup>1</sup> रचना-शैली एवं विषय में किसी प्रकार का भेद न होने पर भी इसकी विषयानुभूति में अन्तर है। रीति-ग्रन्थ कवियों की अनुभूति, किसी सीमा तक प्रतिबन्धित होने के कारण उषार ली हुई सी अनुभूति है, जबकि अच्छे रीति-मुक्त कवियों की अनुभूति प्रामाणिक, सच्ची एवं अधिष्ठानिक है। पहले वर्ग के कवि अपनी वृत्ति में आचार्य अधिक थे, दूसरे वर्ग के कवि आचार्य रहे हों या नहीं रहे हों, कवि वे अवश्य ही थे।

लक्षण-रहित काव्य रचना करने वाले कवियों को पं. रामचन्द्र शुक्ल ने सात वर्गों में रखा है—

1—पहला वर्ग उन प्रेमोन्मत्त कवियों का है जिन्होंने प्रेम-माधुरी में डूबकर कविता लिखी है। अपने किशोर एवं जीवन की शृंगारपरक अनुभूतियों की वाणी दी है। इनमें रसखान, चनानन्द, आनन्द, बोधा एवं ठाकुर आदि का नाम उल्लेखनीय है।

2—दूसरा वर्ग कथा प्रवन्धकों का है। इनमें सबलसिंह का महाभारत छत्रसिंह की विजय मुक्तावली, गुरुगोविन्दसिंह का चण्डी चरित्र, लाल कवि का छत्र प्रकाश, जोधराज का हम्मीर रासो, गुमान मिश्र का नैपथ्य चरित्र, ब्रजवासी-दास का ब्रज विलास, नवतसिंह की भाषा सत्यशती, आत्मा रामायण एवं चन्द्रशेखर का हम्मीर हठ आदि कवियों एवं उनकी कृतियों का नाम लिया गया

है। इनके विषय में शुक्ल जी का विचार है कि इनमें से "दो चार ही में कवित्व का यथेष्ट आरूप है।"

3—तीसरा वर्ग वर्णनात्मक प्रबन्धों के रचयिताओं का है। इन्होंने कथा-त्मक प्रबन्धों में ही दान-लोला, मान-लोला, जल-विहार, वन-विहार, मृगया, भूला होली वर्णन, जन्मोत्सोत्सव वर्णन एवं मंगल-वर्णन के विविध प्रसंग निकाल कर पुस्तकों की रचना की। इनकी असाहित्यिक रुचि के विषय में शुक्ल जी की धारणा है - "जहाँ कवि जी अपने वस्तु परिचय का भण्डार खोलते हैं—जैसे घरात का वर्णन है तो छोड़े की सैकड़ों जातियों के नाम, वस्त्रों का प्रसंग आया तो पच्चीसों प्रकार के नाम और भोजन की बात आई तो सैकड़ों मिठाइयों, पकवानों और मेवों के नाम—वहाँ तो अच्छे-अच्छे धीरो का धैर्य छूट जाता है।"

4—चौथा वर्ग नीति के फुटकल पद्य कहने वालों का है। इनमें धृन्व, गिरिधर, बाघ एवं बैताल आदि के नाम उल्लेखनीय हैं। इन्हें शुक्ल जी कवि न कहकर सूक्तिकार कहना ही अधिक उपयुक्त मानते हैं।

5—ज्ञानोपदेशकों के वर्ग के कवियों का प्रमुख लक्ष्य बोध-वृत्ति जाग्रत करना रहा है। इन्होंने ब्रह्मज्ञान एवं वैराग्य सम्बन्धी पद्यों की रचना की है। शुक्ल जी की दृष्टि में ये केवल पद्यकार हैं, सरस कवि नहीं।

6—छठा वर्ग भक्त कवियों का है जिन्होंने भक्ति और प्रेमपूर्ण विनय के पद भक्तिकानीन कवियों के ढग पर लिखे हैं।

7—धीरे रस की फुटकल कविताये लिखने वालों का यह सातवाँ वर्ग है। इनमें लाल, मूदन, भूपण एवं पद्माकर आदि का नाम उल्लेखनीय है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि शुक्ल जी ने पहले वर्ग के कवियों के अतिरिक्त अन्य वर्गों के कवियों में वक्तव्य का लगभग अभाव पाया है। इसलिए किसी को सूक्तिकार तो किसी को पद्यकार और किसी को आश्रयदाताओं की झूठी प्रशंसा करने वाला बताकर काव्यत्व की दृष्टि से उन्हें बहुत महत्त्व नहीं दिया। इनमें से देश प्रसिद्ध वीर या जनता के श्रद्धाभाजन शिवाजी, छत्रसाल या महाराणा प्रताप आदि पर वीर रस की रचना करने वालों को उनकी लोकप्रियता की दृष्टि से कुछ महत्त्व दिया भी है तो इनमें से ही कुछ ने—जैसे भूपण एवं पद्माकर आदि ने—लक्षण ग्रन्थों की भी रचना की है, अतः ये रीति-मुक्त कवियों की धारा के अन्तर्गत नहीं आते।<sup>12</sup>

इस प्रकार रीतिकालीन काव्य को समीक्षकों ने तीन वर्गों में विभक्त किया है—1. रीति-वद्ध, 2. रीतिसिद्ध और 3. रीतिमुक्त। इनमें से रीतिमुक्त कविता के सम्बन्ध में तो किसी प्रकार का विवाद नहीं है, किन्तु दोप दो के सम्बन्ध में थोड़ा मतभेद रहा है। उदाहरण के लिए आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने लक्षणों

तथा उदाहरणों में मुक्त सभी रचनाओं की रीति-बद्ध काव्य की संज्ञा दी है, जबकि डॉ. नगेन्द्र इन कवियों को रीतिकार अथवा आचार्य कवि मानते हैं। डॉ. नगेन्द्र का कथन है कि जिन कवियों ने अपने श्रव्यों की रचना काव्य-शिक्षा देने के निमित्त की है या फिर जिनका लक्ष्य काव्यशास्त्रीय विषयों का मोदाहरण प्रतिपादन करना है, वे सब रीतिकार हैं, न कि रीतिबद्ध। डॉ. नगेन्द्र के मतानुसार रीतिबद्ध कवि वे हैं, जिन्होंने काव्य-मिष्ठान्तों अथवा लक्षणों को ध्यान में रख कर काव्य रचना तो की है, किन्तु जिनका लक्ष्य इनका मोदाहरण निरूपण नहीं रहा है। आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने ऐसे कवियों को रीतिसिद्ध कहा है। दूसरे शब्दों में आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र जिन्हें रीतिसिद्ध मानते हैं उन्हें डॉ. नगेन्द्र रीतिबद्ध मानते हैं और विश्वनाथ प्रसाद मिश्र जिन्हें रीतिबद्ध मानते हैं उन्हें डॉ. नगेन्द्र रीतिकार मानते हैं। इस सम्बन्ध में आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र के मत का ही अधिक प्रचलन है, जो उचित भी है।

रीतिकाल के उपर्युक्त अन्तर्विभाजन के पश्चात् रीतिबद्ध, रीतिसिद्ध और रीतिमुक्त काव्यधाराओं का विवेचन इस प्रकार किया जा सकता है

### रीतिबद्ध काव्य

रीतिबद्ध कविता को, उसकी प्रवृत्तियों के आधार पर पुनः दो उपवर्गों में विभक्त किया जा सकता है क. सर्वांग-निरूपक तथा ख-विशिष्टांग-निरूपक। सर्वांग-निरूपक कवि वे हैं जिन्होंने अपनी किसी एक रचना में अथवा विभिन्न रचनाओं में सभी काव्यांगों यथा काव्य-लक्षण, काव्य-हेतु, काव्य-प्रयोजन, काव्य-भेद, काव्यात्मता, गुण-दोष, शब्द-शक्ति, अलंकार और छन्द का विवेचन किया है। सर्वश्री केशवदास, चिन्तामणि, कुलपति, सूरति मिश्र, श्रीपति, देव, भिलारी-दास आदि ऐसे ही कृतिकार हैं। विशिष्टांग-निरूपक कवि वे हैं जिन्होंने सभी काव्यांगों को विवेच्य विषय के रूप में स्वीकार न करके रस, छन्द, अलंकार आदि में से किसी एक अथवा तीनों को निरूपित करने की ओर ध्यान दिया है। इनमें भी रस-निरूपण करने वालों को पुनः तीन वर्गों में विभक्त किया जा सकता है - सभी रसों को विवेच्य विषय के रूप में ग्रहण करने वाले कवि यथा तोप, रसलील, पद्माकर, बेनी प्रवीण, मुखंदेव मिश्र, यादूव खाँ, 'उजियारे, रामसिंह, चन्द्रशेखर वाजपेयी आदि, केवल शृंगार रस के निरूपण में रमने वाले यथा सुन्दर, मतिराम, देव, भिलारीदाम, उदयनाथ, कविन्द्र, चन्द्रदास, यशवंतसिंह, कृष्ण कवि आदि और शृंगार रस के अलंकरण नायक-नायिकाओं के भेदोपभेदों का निरूपण करने वाले यथा कालिदाम, यशोदानन्दन, गिरिधर दाम आदि। अलंकार-निरूपक आचार्यों में मतिराम, भूपण, गोप, दत्तपतिराम, रघुनाथ, शोबिन्द, दूल्हा बेरीमान, सेवादास मुख्य हैं तो छन्दों का निरूपण करने वाले कवियों में मतिराम, मुखंदेव

मिथ, माखन, जयकृष्ण भुजंग, भिसारीदास, दशरथ, नन्दकिशोर, रामसहाय आदि उल्लेखनीय हैं।

रीतिसिद्ध कविता की सर्वप्रमुख विशेषता है लक्षण-ग्रन्थों का निर्माण। इन लक्षण-ग्रन्थों में विभिन्न काव्यांगों का निरूपण किया गया है और इनका आधार रहा है संस्कृत का काव्य-शास्त्र। लेकिन काव्यशास्त्र के विभिन्न मुद्दों से सम्बद्ध चिन्तन का इनके यही सर्वथा अभाव है—भिसारीदास का तुल्य विवेचन आदि केवल अपवाद भर हैं। वस्तुतः काव्यशास्त्रीय चिन्तन तो उनकी लक्ष्य था और न ही इस दिशा में उनकी कोई रुचि थी। उनका मूल उद्देश्य तो सामान्य पाठकों को काव्यशास्त्र संबंधी सुबोध ज्ञान देना था। संस्वर्य को कवि-शिक्षक कहते एवं समझते थे—केशवदास, चितामणि, मिपाठी, कुलपति, मिश्र, श्रीपति, आदि अनेक कवियों ने कवि शिक्षक होने की अपनी अभिलाषा का स्पष्ट संकेत किया है। ऐसी स्थिति में उन्होंने दंडी, भामह, जयदेव, मम्मट, विश्वनाथ आदि के काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों को आधार बनाकर पद्यात्मक शैली में रूपान्तर मात्र कर दिया है। इस रूपान्तर की भी अपनी अनेक सीमाएँ हैं यथा कई स्थलों पर संस्कृत भाषायों के मत सर्वथा अशुद्ध रूप में उद्धृत किए गए हैं।

इस वर्ग के साहित्य की दूसरी विशेषता है उसका शृंगार रस एवं स्तुति-परक होना। ये साहित्यकार कवि भी थे और अपने आश्रयदाताओं से सुखद आश्रय एवं पुरस्कार भी प्राप्त करना चाहते थे। फलतः इन्होंने काव्यांग-निरूपण के समय शृंगाररस परिपूर्ण एवम् स्तुतिपरक कवित्त-मर्मियों को उदाहरण रूप में प्रस्तुत कर दिया है। शृंगारिकता तो इस काव्य का प्राण है। अपनी विलासी आश्रयदाताओं द्वारा प्रदत्त प्रोत्साहन के कारण यह शृंगार-भावना संयोग शृंगार के चित्रों से ही अधिक सजी हुई है। संयोग के नव चित्रों तथा नायक की धृष्टताओं का खुलकर वर्णन करने में कोई संकोच नहीं किया गया है। नारी को मात्र उपभोग की वस्तु मान लिया गया है। यही कारण है कि इस काव्य में प्रेम की उदात्त भावना का सर्वथा अभाव मिलता है।

इस काव्य में अपने आश्रयदाताओं को प्रशंसा करने के निमित्त लिखे गए दानवीरता एवम् युद्धवीरता विषयक छंद भी मिलते हैं, किन्तु उनमें कूठी प्रशस्ति का रंग अधिक होने के कारण प्रभावोत्पादन की क्षमता का अभाव है। इसी प्रकार से भक्ति एवम् नीतिपरक जो अंश यत्र-तत्र अनुस्यूत हैं, वे भी इस काव्य के मूल स्वर नहीं हैं।

### रीतिसिद्ध कविता

रीतिसिद्ध कवि वे कवि हैं जिनका लक्ष्य कविशिक्षा विषयक ग्रन्थ लिखना नहीं था। काव्य-रचना ही उनका मूल लक्ष्य था और वे कवि होने में ही अपना

गौरव मानते थे। सेनापति, विहारी, रमनिधि, वृन्द, नृप, शंभु, नेवाज, कृष्ण कवि, हठी जी, विक्रमादित्य, राममहाय, पञ्चनेम, बेनी आदि इस आधार के मुख्य कवि हैं। यह काव्यधारा कई दृष्टियों में रीतिबद्ध काव्यधारा से भिन्न पड़ती है। इस धारा की पहली उल्लेखनीय विशेषता तो यही है कि ये जीवन तथा जगत के विविध क्षेत्रों से मनोनुकूल सामग्री का संकल्प कर उसे सरस रूप प्रदान करने में मग्न थे। काव्याग-निरूपण का बन्धन न होने के कारण इन्हें इस बात की कतई चिन्ता नहीं थी कि इनकी काव्योक्तियाँ किसी लक्षण विशेष के अनुरूप होंगी या नहीं। परिणामतः इनमें पिष्टपेषण के स्थान पर मौलिक उद्भावना की शक्ति प्रयुक्त दीखती है। इनके यहाँ ऐसे अनेक स्थल मिलते हैं जो चमत्कारपूर्ण एवं मार्मिक हैं। वे उनके स्वानुभव के प्रतिफल प्रतीत होते हैं और उनमें रसामिथ्य की अनुपम क्षमता है। विहारी इस दृष्टि से इस धारा के सर्वश्रेष्ठ कवि हैं—इस धारा के ही कवियों में सभूचे हिन्दी साहित्य के गौरव हैं। इस धारा के कवियों की दूसरी विशेषता यह है कि इन्होंने काव्य के कला पक्ष एवम् भावपक्ष को एक समान ग्रहण किया है। इनके यहाँ काव्यशास्त्रीय सरणि पृष्ठभूमि में रही है तथा इनका आग्रह ऐहिक जीवन के मार्मिक चित्रों के माध्यम से पाठक को रसमग्न करने की धोर रहा है। यदि इस युग के काव्य में रीतिमुक्त काव्य के बाद भावुकता के कहीं दर्शन होते हैं तो केवल इन्हीं के यहाँ। डॉ. विजयेन्द्र स्नातक के शब्दों में ये “वस्तु, दृश्य या भाव चित्रण में भावुकता का आश्रय लेते हैं। शृंगार के वर्णन में संयोग और वियोग के जैसे मार्मिक चित्र इन्होंने अंकित किए हैं जैसे अन्यत्र दुर्लभ है। विरह का वर्णन यद्यपि ऊहात्मक शैली में ही अधिक किया गया है तथापि प्रवत्स्यपतिका और आगतपतिका नायिका के उदाहरणों में स्वाभाविक शैली से कवि की भावुकता व्यक्त हुई है। संनारियों के वर्णन में भी भावुकता के संस्पर्श मिलते हैं।”

काव्य-रूप की दृष्टि में इन्होंने प्रबन्ध के स्थान पर मुक्तक को वरीयता दी है। इस दृष्टि में संस्कृत की शृंगार मुक्तक परम्परा का इन पर पर्याप्त प्रभाव है। संस्कृत की तिलक, शृंगार शतक, और पञ्चमिका आदि रचनाएँ इनकी उपजीव्य रही हैं। इन्हीं का अनुसरण करते हुए इन्होंने अपने शृंगारिक मुक्तकों की रचना की है। जहाँ तक संस्कृत के काव्य मंत्रदायों का प्रश्न है इन पर उनमें से केवल तीन—अलंकार, रस और ध्वनि का ही प्रभाव परिलक्षित होता है। इनमें भी इनका सम्बन्ध ध्वनि तथा रस के साथ ही अधिक घनिष्ठ रहा है। जहाँ तक अलंकार सम्प्रदाय का प्रश्न है इन्होंने रीतिबद्ध कवियों के समान अलंकारों का सोदाहरण विवेचन तो नहीं किया है किन्तु अपने काव्य की योजना इस भाँति की है कि उसमें से अलंकार छाँटे जा सकते हैं। इस प्रकार इनके काव्य का ऊपरी

भावपूर्ण भले ही रीतिबद्ध कवियों के समान नहीं है, किन्तु अन्तर्धारा के रूप में रीति पद्धति की प्रवृत्ति सहजस्वरेण देखी जा सकती है।

## रीतिमुक्त काव्य

रीतिमुक्त काव्य से तात्पर्य उस काव्य से है जो परम्परागत मान्यताओं और रीतिबद्ध काव्य की शास्त्रीय पद्धति और शैली से अलग हटकर लिखी गई है। रीति निर्मित उत्तर मध्ययुग की साहित्यिक क्रांति है। इस सम्बन्ध में डॉ. त्रिभुवन सिंह ने स्पष्ट लिखा है कि "रीतिमुक्त कवियों द्वारा अन्वेषित नवीन मनोभूमि पर केवल सलिल कलना का राज्य नहीं है, अपितु वहाँ कोमल प्रणय प्रसंगों में प्रसंग-दित जीवन-समर्थों का परिभाषित और विस्तारित करने की दृढ़ स्वीकृति थी। उनकी कविता क्षणिक भावना मात्र का अभिव्यक्ति नहीं थी अपितु उसमें सम्पूर्ण रीतिमुक्त की शृंगारी वासनात्मकता और अलंकार, व्यामोह सृजित कवियों के सतही, अगम्भीर व आढम्बर की पूरी उपेक्षा के साथ मानवीय परिधि में उदात्त संवेदन बोध की जीवन्त अभिव्यक्ति का अपराजय सांस्कृत्य था।"<sup>3</sup> वस्तुतः रीतिमुक्त कविता नायक-नायिका भेद, भाषा चमत्कार, अलंकार के घटाटोप और कृत्रिम जीवन स्थितियों के वर्णन से अलग तथा परम्परागत रीति पद्धति से अलग हटकर लिखी गयी सहज निरुद्धल काव्यधारा थी। रीतिमुक्त कवि रीति के पाश से निर्मुक्त थे और स्वच्छन्द भावों के गायक थे।

रीतिमुक्त काव्यधारा जिसे स्वच्छन्द काव्यधारा कहना अधिक समीचीन होगा, उस काल की परम्परित काव्य-रचना के प्रति एक विद्रोह था। काव्य-शास्त्र के निश्चित नियमों के भीतर बंधकर पिटी-पिटायी उपमाओं, अलंकार योजनाओं तथा भव-भंगियों की अभिव्यक्ति करना इस धारा के कवियों को पसन्द नहीं था। वे स्वच्छन्द भाव से वैयक्तिक अनुभूतियों को मुखरित करना चाहते थे, जिस पर न तो वे शास्त्र का बन्ध स्वीकार करना चाहते थे और न तो आश्रयदाताओं की रुचियों का ही दबाव मानने को तैयार थे। इनके लिए तो वे आश्रयदाताओं का तिरस्कार तक करने को तैयार हो गये। इस धारा के कवियों ने काव्य को साध्य के रूप में न स्वीकार कर, प्रेम को साध्य के रूप में स्वीकार किया है, जिसकी अभिव्यक्ति के लिए काव्य साधन मात्र था। मनोवेग तथा प्रेम की स्वच्छन्दता को महत्व प्रदान करने के कारण धर्मपूर्वक ये "कविता का निर्माण" नहीं करते थे बल्कि अपने कवित्व से ये स्वयं निर्मित थे अर्थात् रीतिबद्ध कवियों की भांति इनका व्यक्तित्व इनकी कविता से अलग-अलग नहीं रहता था, बल्कि इनमें आकर दोनों का अन्तर समाप्त हो गया था। इस धारा के कवि काव्य के नियम और उपनियम का बन्ध स्वीकार करने को विवश नहीं थे, बल्कि अपने रचनाओं में उन्होंने उसका दहिष्कार कर दिया था। जीवन और काव्य दोनों की स्वच्छन्दता के ये पक्षधर

थे। इन कवियों की दृष्टि प्रेम भाव पर अधिक रही, ये अन्तर्दृष्टि से प्रेमानुभूति को पहचानने की शक्ति रखते थे और इनमें भाव तथा कला का ऐसा सहज सामंजस्य हुआ था कि उन्हें अलग करके देख पाना कठिन था। कविता करना इनके हृदय की विवशता थी जिसके लिए ये कविता करते थे। इन्होंने अपनी रचनामें आश्रय-दाताओं को रिक्ताने अथवा अर्थोपाजन के लिए नहीं की जो रीतिसिद्ध कवियों की सामान्य दुर्बलता रही। इनके अन्तस्तल से सवेग निकली भावधारा अपनी कल्पना-प्रवणता के साथ निमग्न मुन्दरी कविता के रूप में प्रस्तुत हो जाती थी। इस काल के अन्य धारा के कवियों की भांति ये अपने को नारी के स्थूल सौन्दर्य तक ही सीमित न रखकर ईश्वर पर्यन्त पहुँचे।

डॉ. त्रिभुवन मिह ने लिखा है—“स्वच्छन्द धारा के कवि काव्य के बहि-रंग पथ पर चल न देकर, शब्द चमत्कार एवं आलंकारिक आँकड़े जुटाने के फेर में न पड़कर, मंमोग की रंगीनियों में सोये बिना अन्तरंग पक्ष पर चल देते हुए, काव्य में अर्थ की महत्ता को स्वीकार कर, वियोग की वेदना का मूर्तिकरण करते रहे। इनके काव्य में सर्वत्र नादतत्व की गूँज देखने को मिलेगी। अपनी दृष्टि की व्यापकता और सूक्ष्मता के कारण अश्लील मुद्राओं, चेष्टाओं एवं स्थूल बाह्य सौन्दर्य का जिकार होने से ये कविगण बच गये हैं। ये अपनी बातें सीधे लक्ष्य तक पहुँचाना जानते थे जिससे इन्होंने दूती-सहेत तथा मान आदि का बहिष्कार किया है। सुरतात तथा विपरीति रति आदि कुचेष्टों से इनका काव्य मुक्त है। ये कृत्रिम व्यापारों, अस्वाभाविक चेष्टाओं तथा दूर की कौड़ी लाने से दूर रहकर प्रेम की जीवन की आन्तरिक एवं गोपन वस्तु समझते थे। ग्रंथों की “रोमांटिक” कवियों की भांति बुद्धि को गौण स्थान दे, हृदय की प्रधानता को स्वीकार करना इनका सहज स्वभाव था। इनमें प्राप्त रहस्य भावना और आत्म-निवेदन की प्रवृत्ति इन्हे प्रेम-मार्गी सूफी कवियों और फारसी-उर्दू के शायरों के निकट लाकर खड़ा कर देती है। वैयक्तिकता की दृष्टि में पराकाष्ठा है जिससे आत्माभूति को महत्त्व देने के कारण इन्होंने लोकार्भूति के उपेक्षा की है। संयोग की अपेक्षा वियोग में इनका मन अधिक रमा है। ये सच्चे अर्थों में कवि थे और अपनी इसी सच्चाई के कारण रीति-परक काव्यधारा के विरुद्ध चल पड़े थे।”<sup>40</sup>

“रीतिबद्ध” काव्य की विशेषताओं का विश्लेषण यहाँ आवश्यक नहीं है क्योंकि वह पिछले अध्याय में निवेचित हो चुका है। अतः रीतिमुक्त और रीतिबद्ध काव्य के अन्तर को समझ लेना चाहिए।

**रीतिबद्ध और रीतिमुक्त काव्य में अन्तर**

रीतिबद्ध काव्य के कवियों ने अपने काव्य में परम्परागत तत्वों, सिद्धान्तों को अपनाया है। वास्तव में रीतिबद्ध और रीतिमुक्त कवियों का काव्य सम्बन्धी

रिटिकोण दो विरोधी रेखाओं को स्पर्श करता है। रीतिबद्ध कवियों ने शास्त्रीय परम्परा को आधार बनाकर काव्य रचना की है। रस अलंकार, रीति ध्वनि, वक्रोक्ति और पिंगल की सीमा रेखा में बंधकर ये कवि सिद्धान्त प्रतिपादन भी करते रहे हैं और कविता भी लिखते रहे हैं। वस्तुतः इन कवियों ने लक्षण ग्रन्थों की रचना की है। इसके विपरीत रीतिमुक्त कवियों ने परम्परागत मार्ग को नहीं अपनाया है। इन स्वच्छन्द अथवा रीतिमुक्त कवियों ने कविता की अनुभूति प्रेरित माना है और भाव को प्रधानता देते हुए भाषा को उसके वाद स्थान दिया है। यही कारण है कि एक ओर रीतिवादो केशव ने कविता कामिनी के लिए अलंकारों की आवश्यकता पर जोर दिया है और "भूपन विनु न विराजहो कविता बनिता भित्त" कहा है तो दूसरी ओर घनानन्द ने "काव्य को" जीवन की आत्मा स्वीकार किया है और कहा है "लोग है लागि कविता बनावत मोहि तो मेरे कविता बनावत" परम्परागत मार्ग का अनुसरण करने वाले रीतिबद्ध कवियों का स्वच्छन्द मार्गीय कवि ठाकुर ने तो करारा व्यंग्य किया है और यहाँ तक कह दिया है कि लोगो ने कविता को खेल समझ रखा है। ऐसे रीतिवादी कवि कविता को एक मिट्टी का ढेला समझते हैं और मध्य समाज के बीच फँककर सन्तोष का अनुभव करते हैं।

रीतिबद्ध कवियों ने अपने काव्य को ही नहीं, अपनी प्रेम-भावना को भी शास्त्री परिपाटी से जोड़े रखा है। यही कारण है कि इन्होंने प्रेम मार्ग में सखी-सख्ता और दूती के माध्यम से प्रेम निवेदन प्रस्तुत किया है। इसके विपरीत रीतिमुक्त कवियों ने किसी माध्यम की आवश्यकता ही नहीं समझी है। इतना ही नहीं रीतिबद्ध कवियों का प्रेम, विलास की सामग्री प्रस्तुत करता है, जबकि रीतिमुक्त कवियों का प्रेम सरल, सीधा, पवित्र और उदात्त है। रीतिबद्ध कवियों के प्रेम में सामाजिकता का निर्वाह किया गया है जबकि रीतिमुक्त कवियों के प्रेम का वैयक्तिक स्वरूप अभिव्यक्त हुआ है। संयोग और मिलन के क्षण, अभिसार प्रणय क्रीड़ाओं और वेदनाजनित स्थितियों के चित्र रीतिबद्ध काव्य में अधिक हल्के और छिछले हैं, जबकि रीतिमुक्त काव्य में ऐसा नहीं है। रीतिमुक्त कवियों ने बाह्य सौन्दर्य के अलावा आन्तरिक सौन्दर्य और मानसिक सौन्दर्य का चित्रण भी किया है जबकि रीतिबद्ध कवियों ने ऐसा नहीं किया है। रीतिबद्ध कवि सामाजिक घरातल पर और रीतिमुक्त कवि घरातल पर सौन्दर्य को खोज करते रहे हैं। परिणामस्वरूप रीतिबद्ध कवियों की दृष्टि एकान्त में जाँवन खोजती रही है। एक वाक्य में कह सकते हैं कि रीतिमुक्त कवियों ने किसी भी राजा का आश्रय कभी स्वीकार नहीं किया है। मस्त मौला फक्कड़ और प्रेम के दीवाने बोधा ने तो यहाँ तक कह दिया है कि—

“कोय मगरूर तामों दूनी मगरूरी कोजै ।

लघुता हुँवँ चलै वासों लघुता निभाइये



दाता कहाँ मूर कहाँ सुन्दर प्रवीण कहा

भाप को न चाहे ताके बाप को न चाहिए ॥”

“शिल्प” के धरातल पर देखें, तो भी इन दोनों कवियों प्रधात् रीतिवद्ध और रीतिमुक्त कवियों की दृष्टि अलग-अलग रही है। रीतिवद्ध कवियों ने अलंकार और चमत्कार प्रदर्शन को अधिक महत्त्व दिया है, तो रीतिमुक्त कवियों ने चमत्कार प्रदर्शन के प्रति उदासीनता बरती है। वास्तव में, स्वतन्त्रता अभिव्यञ्जना शैली और विरोध जन्म दृष्टिकोण के साथ सरलता और सादगी को अपना ही रीतिमुक्त कवियों के शिल्प की विशेषता है। रीतिमुक्त का सीधा सा अर्थ है—रीति अर्थात् बन्धन अर्थात् परिपाटी से मुक्त और रीतिवद्ध का अर्थ है—रीति से युक्त। रीति से मुक्त होने के कारण ही घनानन्द, बोधा, ठाकुर और आलम की स्वच्छन्द काव्यधारा का कवि भी कहा जाता है। रीतिकास के अन्तर्गत जो रीति-मुक्त काव्यधारा प्रवाहित हुई, उसकी अपनी पुष्क विशेषताएँ हैं। ये विशेषताएँ रीतिवद्ध काव्य से अलग हैं और इसी कारण यह काव्यधारा समूचे रीतिकाल में अपना स्वतन्त्र अस्तित्व और महत्त्व रखती है।

### रीतिमुक्त काव्य की प्रमुख प्रवृत्तियाँ

रीतिकाल में जो रीतिमुक्त काव्यधारा प्रवाहित हुई उसके अग्रदूत रसखान और आलम थे, किन्तु उसके पुरस्कर्ता घनानन्द, बोधा, ठाकुर और द्विजदेव आदि कवि थे। ये सभी कवि शृंगार की रचनाएँ करते थे, किन्तु इनका शृंगार-वर्णन राजाओं की इच्छा, उनके सन्तोष और युग में प्रवाहित स्वर-सहरी में अपना स्वर मिलाने के उद्देश्य से नहीं था। वास्तव में, ये ऐसे कवि थे जो अपनी मनोतरंगी पर धिरकते थे, प्रेम के पपीहे थे और किसी भी रीति अथवा शास्त्र के बन्धन को स्वीकार नहीं करते थे। इनकी यह स्वतन्त्रता केवल काव्य के भाव पक्ष तक सीमित नहीं थी, वह तो कला-शिल्प के क्षेत्र में भी अपनी स्वतन्त्रता, मौलिकता और स्वच्छन्दता लिए हुए थी। इन कवियों के काव्य में प्रेमानुभूति भी है, विरहानुभूति भी है, संयोग और वियोग के चित्र भी हैं, किन्तु अनुभूति की सघनता और तीव्रता सर्वोपरि है। ऐसे काव्य की प्रमुख प्रवृत्तियों का विश्लेषण करने से पूर्व इन कवियों के काव्यगत दृष्टिकोण को समझ लेना भी आवश्यक है।

काव्य सम्बन्धी दृष्टिकोण :

रीतिमुक्त कवि प्रेम सौन्दर्य और वियोगानुभूतियों के कवि थे। इनका प्रेम निर्बन्ध और स्वच्छन्द था। उसमें न तो काव्यशास्त्री आचार्यों और मर्यादाओं के लिए कोई बन्धन स्वीकृत था और न कोई आरोपण ही अपना प्रभाव जमा सकता था। यही कारण है कि इन कवियों का प्रणय-निवेदन रीतिवद्ध कवियों से अलग है। काव्य के विषय में इनका अपना दृष्टिकोण था और यह दृष्टिकोण भी रीतिवद्ध कवियों से अलग था। इनके काव्य सम्बन्धी दृष्टिकोण के अन्तर्गत प्रभावित प्रमुख बातें आती हैं—

1. रीतिमुक्त कवि रीति के संकीर्ण मार्ग पर चलना नहीं चाहते थे। ये तो काव्य-मंदाकिनी के मार्ग को अधिकाधिक प्रशस्त करने के अभिलाषी थे।

2. रीतिमुक्त कवि काव्य को स्वानुभूति-प्रेरित मानते थे। उनकी धारणा थी कि कविता हृदय की गहाराईयों से फूटती है और किसी भी स्थिति में वह मस्तिष्क का व्यायाम नहीं हो सकती अपने इसी दृष्टिकोण के कारण इस धारा के कवियों ने रीतिबद्ध काव्य को अच्छी दृष्टि से नहीं देखा है। ठाकुर जैसे कवि ने बड़ी खोब के साथ रीतिबद्ध कवियों को फटकारते हुए लिखा है—

“सोख लीन्हो भीन भृग खंजन कमल नैन,  
 सोख लीन्हों यश और प्रताप को कहानी है।  
 सोख लीन्हों कल्प वृक्ष कामधेनु चिन्तामणि,  
 सोख लीन्हो भरु और कुंवर गिरि धानी है ॥  
 ठाकुर कहत याको बड़ी है कठिन बात,  
 याको नहीं भूलि कहूं बाधियत बानी है।  
 डेल सो घनाय भाष मेसत सभा के बीच,  
 लोगन कवित्त कोवो सेल करि जानो है ॥”

3. रीतिमुक्त धारा के कवि अपने आपको क्रमागत एवं समसामयिक काव्य प्रवृत्ति से प्रलग मानते थे। घनानन्द जैसे कवि ने अपने पायंक्रम को इन शब्दों में स्पष्ट किया है —

तीछन ईछन बान बखान ली पेनी दसाहि ले सान चढावत।  
 प्रानति प्यास भरे यति पानिय मायल घायल चोप चढावत।  
 हूं घनाप्रानन्द छावत भावत जान सजीवन और तैं आवत।  
 लोग हैं लागि कावला बनावत मीहि ली मेरे कवित्त बनावत ॥

घनानन्द ने यह स्पष्ट कर दिया है कि कविता रचना मेरा साध्य नहीं है, वह तो साधन मात्र है। साध्य तो साधन से बड़ा है। वास्तव में मुजान के प्रति उनका उत्कृष्ट प्रेम ही उनका सब-कुछ था। अतः मुजान ही उनके काव्य में प्रांति का सृजन करती थी।

4. रीतिबद्ध कवियों ने छोटी-छोटी सिद्धियों को ही अपने काव्य का लक्ष्य मान लिया था, जबकि रीतिमुक्त कवि छोटी सिद्धियों को तुच्छ और उपेक्षणीय मानते थे। कैंसी विडम्बना है कि केशवदास, सेनापति जैसे कवि तो यह लिखते हैं कि—

- (i) जदपि। मुजाति सुलच्छनी मुवरन सुरस सुवृत।  
 भूपण बिन विराजई कविता नित्ता मित्ता ॥
- (ii) सेवक सिपवमति की सेनापति कवि सोई।  
 आकी द्वे अरथ कविताई निरवाह की।

(iii) दूएण की करि कै कविरा विन भूषण की ।

जो करे प्रसिद्ध ऐसो कीन सुरमुनि है ।

(iv) बानो सो सहित मुवरन मुंह रहें जहाँ

धरति बहुत भाँति अरथ समाज की ।

मंरुषा करि लोजँ अलंकार हैं अधिक यामें

राखी मति ऊपर मरम ऐमे साज की ॥

श्रीर स्वच्छन्द काव्यधारा के घनानन्द, बोधा, ठाकुर और आलम जैसे कवि काव्य को स्वतः स्फुरित, प्रेम को उदात्त तथा मीरदय को निश्चल मानते थे। आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने लिखा है कि स्वच्छन्द काव्य भाव-भावित होता है, बुद्धि बोधित नहीं, इसलिए आन्तरिकता इसका सर्वोपरि गुण है। आन्तरिकता की इस प्रवृत्ति के कारण स्वच्छन्द काव्य की सारी साधन सम्पत्ति शासित रहती है और यही वह दृष्टि है जिसके द्वारा इन कविताओं की रचना के मूल उत्पत्ति तक पहुँचा जा सकता है।

5. रीतिमुक्त कवियों ने अनुभूति तत्व को सर्वोपरि प्राथमिकता दी है अलंकरण और चमत्कारवादी उक्तियाँ उनके लिए महत्वपूर्ण रही हैं। रीतिकाव्य में बुद्धि (भंगिमा या अलंकरण) को पट्ट-महिषी का पद प्राप्त हुआ था और भावानुभूति को दासी का। रीतिमुक्त काव्य धारा में रीतिबद्ध काव्य का उपयोग कम उलट गया है। घनानन्द ने स्पष्ट लिखा है कि उनके काव्य में हृदय रानी की तरह उच्च पद पर आसीन है और बुद्धि हृदय की दासी है—“रीतिमुक्त सुजात सची पटरानी बची बुधि बापुरी हूँ करि दासी।”

6. रीतिमुक्त काव्य के रचयिताओं का यह आदर्श था कि भावावेग ही सब-कुछ है। इस भावेग के सामने काव्यरीति, कुल-मर्यादा और लोक-लाज के समस्त बन्धन शिथिल होकर टूट जाते हैं। बोधा ने कहा भी था कि यदि बन्धन और मर्यादा के बंधन में पड़ना है तो इस मार्ग पर कदम ही नहीं रखना चाहिए। बोधा की इस बात का असर हुआ और इस मार्ग पर बहुत से लोग अपने पैर नहीं रख पाए। “इस पथ पर आने वाले थोड़े ही थे धुने हुए, किन्तु सच्चे जहाँ मर्द।” प्रेम की पीर मर कर नहीं जीवित रह कर भेलने वाले जीते जी मृत्यु को बरण कर लेने वाले जैसे घनानन्द, कुल और धर्म को तिलांजलि दे देने वाले रमछान और बोधा। ये कवि काव्यरीति को पकड़ कर भला क्या चलते। इन स्वच्छन्द कवियों के काव्य का क्या आदर्श था, उसके परखने की कमीटी क्या है, इसे घनानन्द के कवित्तों के संग्रहकर्ता ने बहुत मर्मज्ञता से व्यक्त किया है। उन्होंने कहा है कि घनानन्द सरीखे निबन्ध प्रेमी के गूढ़ प्रेम-भाव-भरित काव्य को समझने में साधारण व्यक्ति समर्थ नहीं। उसे तो प्रेम की तरंगिणी में भलीभाँति डूबा हुआ व्यक्ति ही समझ सकता है फिर उस व्यक्ति को ब्रज भाषा का भी अच्छा ज्ञानकार

होना चाहिए और नाना प्रकार के सौन्दर्य भेदों में अभिज्ञ भी। उसे संयोग और वियोग की स्थितियों एवं असह्य अन्तर्वृत्तियों को समझने की शक्ति सम्पन्नता भी अपेक्षित है। किन्तु इन सारी विशेषताओं से भी विशेष जो विशेषता उसमें होनी चाहिए वह यह कि उस काव्य रसास्वादक का हृदय अहिनिश प्रेम के तरल रंग में सराबोर होना चाहिए तथा वियोग और संयोग दोनों स्थितिओं में भूतपुत, अशान्त रहने वाला होना चाहिए और चित्र का स्वच्छन्द, निबन्ध होना चाहिए। तभी वह धनानन्द के काव्य के मर्म तक पहुँच सकता है। जिसमें धर्म चक्षुओं से नहीं प्रगटचक्षुओं से, हृदय की आँखों से प्रेम की पीड़ा देखी हो, सही हो, वही धनानन्द की कृतियों में अन्तर्ध्यात वेदना का मर्म समझ सकता है, मात्र शास्त्र ज्ञान-प्रवीणता से काम चलने वाला नहीं। जिसके हृदय की आँखें नहीं खुली हैं वह धनानन्द की रचना को धन्य साधारण अथवा रीतिवद्ध कवियों की रचना मात्र समझ कर रह जायगा।”

“जग की कविताई के धोखे रहैं ह्याँ प्रवीनन की मति जाति जकी।

समुझै कविता धनानन्द की हिय भाखिन नेह की पीर तकी ॥”

7. स्वच्छन्द काव्यधारा के कवियों के काव्य में जिस प्रकार उनका वाक्य सम्बन्धी दृष्टिकोण व्यक्त हुआ है, उसमें भावप्रवणता भी उनकी विचारधारा की प्रस्तुत करती है। कवित्व उनका माध्य न होकर अन्तःकरण की भावराशि की मुक्त भाव से व्यक्त कर देने का सहारा था।

8. रीतिमुक्त कवि हृदय की मुक्तावस्था प्राप्त कर उस दशा को पहुँच हुए कवि थे। इन्होंने अपनी अन्तःस्वेतना की अभिव्यक्ति के लिए जिस भाषा का प्रयोग किया है, वह सहज वक्रता और अकुञ्चिमता लिए हुए है—इस कवियों की इस विशेषता और इस दृष्टिकोण को लक्ष्य करके आचार्य-प्रतिश्वताप्र प्रसन्न मिश्र ने लिखा है—“ये वासना से पकिल राजाओं के मानस की दशा करने वाले कवि-कार नहीं थे। ये अपनी उमंग के आदेश पर थिरकने वाले धन-धन के कवि, काव्य के बहिरंग में ही लिपटे रह गये, उसके अन्तरंग में प्रविष्ट नहीं हुए। इसी से स्वच्छन्द कवि हृदय की दीड़ के लिए राजमार्ग चाहते थे, रीति की सड़की गली में धक्कम-धक्का करना नहीं। ये कविता की नपी-तुली नानी खोदने वाले न थे। ये काव्य का उत्स प्रवाहित करने वाले या मानस रस का उन्मुक्त दान देने वाले थे। पश्चिमी समीक्षकों के ढंग से कहे तो रीतिवद्ध कर्ता की कृति चेतनावस्था में गढ़ी जाती थी और रीतिमुक्तकर्ता की कविता अन्तःसंज्ञा में खीन हो जाने पर आप से आप उद्भूत होती थी। रीतिमुक्त कवि का काव्य स्रोत स्वतः उद्भावित होता था। रीतिवद्ध कवि की काव्य प्रणाली उसकी बुद्धि के संकेत पर देहे सीधे मार्ग पर बहती थी, पर रीतिमुक्त या स्वच्छन्द कवि अपनी भाव धारा में स्वतः बह जाता था। इस प्रकार दोनों का अन्तर स्पष्ट है।”<sup>6</sup>

9. रीतिमुक्त कवि दरबारदारी से दूर थे। वे काव्य-सम्प्रदायों से मुक्त होकर काव्य-रचना करने में विश्वास करते थे। इनका लक्ष्य मनोहर काव्य-श्रुति करना और उसी में अपने मन के बोझ को हटका करना था। आत्मभिव्यक्ति करते हुए आत्मविकास करना ही इनका अभीष्ट था। इन्हें न तो पद की चाह थी और न यश और धन की सिप्ता थी। ठाकुर, घनानन्द और बोधा ने राज्याध्यक्ष की ठोकर मारकर अपने स्वाभिमान और अपने चित्त की स्वच्छन्दता का परिचय दिया था।

10 रीतिमुक्त कवि काव्य रचना के दौरान अपने व्यक्ति वैशिष्ट्य को सुरक्षित रखना चाहते थे। इनकी रचनाओं में व्यक्ति विशिष्टता, स्वाभिमान और अपने बनाये हुए मार्ग पर चलने की प्रवृत्ति दिखलाई देती है। इसी कारण इनकी प्रेमभावना, विमोगानुभूति और कला चेतना स्वतन्त्र और अपना उपमान आप है।

रीतिकाल के रीतिमुक्त कवियों की काव्य विषयक दृष्टि के स्पष्टीकरण के लक्ष्य से अब इस काव्यधारा की प्रमुख प्रवृत्तियों का विश्लेषण किया जा सकता है।

### प्रेम की मामिक व्यंजना

स्वच्छन्द कवियों का मूल वक्तव्य प्रेम है। इसी मूलवर्ती संवेदना से उनका सम्पूर्ण काव्य स्पन्दित है चाहे वह मुक्तकों के रूप में लिखा गया हो, चाहे आख्यान के रूप में। आख्यान रूप में संवेदित किये जाने पर भी प्रेम ही समूची कथा का मूल तत्व, सूत्र और वर्ण्य मिलेगा। मुक्तकों में तो वक्तव्य विषय से इधर-उधर जाने की गुंजाइश नहीं, परन्तु प्रेम की सुरा पीकर छुके हुए ये कवि प्रवर्णों में भी लक्ष्य से इधर उधर नहीं हुए हैं। जो कुछ प्रेम का पोषक और विकासक नहीं, वह इनके काव्यों से बहिर्गत कर दिया गया है। इस प्रेम वर्णन का वैशिष्ट्य इस बात में है कि वह स्वानुभूति प्रेरित है। इनकी प्रेम व्यंजना इनकी निजी प्रेम भावना की अभिव्यक्ति है उसमें स्वानुभूति हर्ष विषाद व्यक्त हुआ है, आरोपित या कल्पित-प्रणय निवेदन नहीं है।<sup>17</sup> प्रेम की मामिक व्यंजना इस धारा की सबसे बड़ी विशेषता है। प्रेम की शुद्ध अन्तर्दशाओं का चित्रण जैसा इन कवियों में प्राप्त होता है, वैसा रीतिबद्ध तथा अन्य शृंगारी कवियों में नहीं। रीतिबद्ध कवियों के समान इनका प्रेम बैठे ठाले का प्रेम नहीं है। वह केवल बाहरो-उछल कूद में नहीं चुकता, अन्तर को भिगोता है। न वह केवल रसिकता का ही पर्याय है। उसमें किसी विचो-लिये की अपेक्षा भी नहीं है, अतः प्रेमी प्रेमिका के बीच न कोई दूती आती है और न सखी। वह तो इनके अन्तर में उद्भूत सहज किन्तु मामिक गुहार है। निष्कपटता एवं सरलता ही उसका गुण है—

प्रति सूधी सनेह को मारग है, जहँ नेकु सयानप बाँक नहीं ।  
तहँ सांचे चले तजि आपुनपी, किमकँ कपटो जो निसाक नहीं ॥

प्रेम में सयानपन, बाँकपन एवं शंकर के लिये स्थान कहाँ ? प्रिय की रूप-माधुरी के प्रति आकृष्ट प्रेमी मन में धैर्य, लाज एवं कुल की मान-मर्यादा के लिये तो स्थान बचेगा ही कहाँ, जब उसकी बुद्धि को भी हृदय की दासी बनना पड़ता है—

रूप चमूप सज्यो दल देखि, भज्यो तजि देसहि धीर-मवासी ।  
नैन मिले उर के पुर पंठनँ, लाज लुटी न छुटी तिनका सी ॥  
प्रेम दुहाई फिरी घन भानन्द, बाँधि लिये कुल-नैम गुड़ासी ।  
रीझि सुजान सची पटरानी, बची बुधि बापुरी ह्वैकर दासी ॥

इस प्रेम की एक बड़ी विशेषता यह है कि यह प्रेम सामान्य नहीं, विशिष्ट है । सभी इतनी प्रेम-व्यंजना इतनी मामूली एवं तीव्र बन पड़ी है । तुलसी के 'चातक प्रेम' की सी प्रवृत्ति यहाँ भी है—

घन भानन्द प्यारे मुजान सुनो, इत एक तै दूसरो भाँक नहीं ।  
तुम कौन सी पाटी पढ़े हो लला, मन लेहु पैं देहु छटाँक नहीं ॥

'ठाकुर' कवि तो उन कानों को धिक्कारते हैं जो साँवरे के प्रेम के प्रति-रिक्त कोई अन्य चर्चा भी मुनें, उस जिह्वा को हलाहल में डुबोने के लिये तैयार हैं जो साँवरे को छोड़कर किसी अन्य गौरांग की ओर देखें—

धिक कान जो दूसरी बात सुनै, अब एक हो रंग रहो मिलि डोरो ।  
दूसरो नाम कुजात कडै, रसना जो कहै तो हलाहल डोरों ॥  
ठाकुर यों कहती ब्रज लाल सृ ह्या बनितान को भाव है भोरो ।  
ऊधो जी वे भँखियाँ जरि जायें जो साँवरो छाड़ि तकै तन गोरो ॥

**प्रेम : जीवन साधना :**

रीति-स्वच्छन्द शृंगार-काव्य का मूलाधार 'प्रेम' है । इन कवियों की प्रेमभावना विशिष्ट थी । इनका प्रेम स्वच्छन्द है, लोकलाज, कुलधर्म एवं शास्त्रीय परम्पराओं से धिरा नहीं है । इनका प्रेम 'यमुना तीर' और 'कुंजों' तक सीमित रहने वाला नहीं है । इनके प्रेम का निवेदन सखी, सखा या दूतियों नहीं करती और न ही वे इन कवियों तक रूप-सौन्दर्य, विरहवेदना आदि के सन्देश लाकर इनमें किसी के प्रति रुचि या करुणा ही जाग्रत करती हैं । इनमें रुचि आप जगती है, ये प्रेम का निवेदन आप करते हैं ।<sup>8</sup> इनके लिए प्रेम बैठे ठाले का मनोरंजन नहीं, विलास का एक अंगमात्र नहीं, जीवन की साधना है, ऐसी साधना जो सबके घस की बात नहीं है—

अति छीन नास तारहु ते तेहि ऊपर पांव दे आवनो है ।  
 मुई बेह ते द्वार सकीन तहां परतीति को टांडो लदावनो है ॥  
 कवि बोधा अनी घनी नेजहूँ ते चढ़ि तारि न चित्त डरावनो है ।  
 यह प्रेम को पंथ कराल महा तरवार की धार पं धावनो है ॥

यही कराल-पंथ प्रेमी की अड़िग आस्था और सहनशीलता से 'सरल' भी हो जाता है—'अति मूढी सनेह को मारग है जहँ नेकु सयानय बाँक नहीं।' रीतिबद्ध काव्य में प्रेम का रूप वासनात्मक है, एक व्यक्ति प्रेक से प्रेम करने का होंग करता है, लेकिन इन कवियों के प्रेम विषयक आदर्श महान और उदारता है—

'जो न मिलो दिलमाहिर एक अनेक मिलैं तो कहा करियैं सैं ।' 'बोधा'

'हमको वह चाहै कि चाहै नहीं हम चाहिए बाहि यिया हर है ।' 'धनानन्द'

**प्रेम की विषमता का निरूपण :—**

रीतिमुक्त कवियों ने प्रेम की विषमता का चित्रण बड़े विस्तार से किया है । इस चित्रण को इन कवियों की निजी अनुभूतियों का सहज प्रकाशन कहा जा सकता है । वास्तव में यह विषमता इसलिए है कि प्रेमी प्रिय को जितना चाहता है, उसके लिए जितना तड़पता है, प्रिय प्रेमी के लिए उतना नहीं । "स्वच्छन्द प्रेम धारा के कवियों ने प्रेमगत इस वैशिष्ट्य को सविशेष रूप से अपने काव्य में चित्रित किया है । प्रेमी के प्रेम की तीव्रता, अनम्यता, निरन्तरता आदि दिखाना ही इसका लक्ष्य है, प्रिय को क्रूर और दुष्कर्मी दिखाना नहीं । प्रिय को निष्ठुर, उपेक्षापूर्ण, दुःख और पीड़ा से अनभिज्ञ, सहानुभूतिशून्य कहा और दिखाया गया है, पर वह सब प्रेमी की प्रेम-पिपासा को तीव्रतर करने के ही उद्देश्य से । इन प्रेमियों ने प्रिय को दुष्ट और दुराचारी कह कर अपने प्रेम को उपहासास्पद नहीं बनने दिया है । प्रिय भूलता है, परवाह नहीं करता, उनके दुःख को नहीं समझता, इस पर स्वच्छन्द कवियों ने उसे उपालम्भ दिया है, प्रिय के इस प्रकार के आचरण में अपना दोष देखा है, भाग्य को कारण ठहराया है, पर प्रिय को छोड़ने या भूलने की धमकी नहीं दी है । इस प्रकार स्वच्छन्द कवियों ने प्रेमी की उदास मनोवृत्तियों का परिचय दिया है, हृदय की किसी तुच्छता या ओछेपन का नहीं । यह प्रेम-विषमता लगभग सभी कवियों के काव्य में आई है तथा नाना प्रकार की अन्त-वृत्तियों की अभिव्यंजक हुई है ।"१ प्रिय का निष्ठुर होना प्रेमी को दीन-हीन एवं कष्ट स्थिति में ला पटकता है । इस स्थिति की मार्मिक और प्रभावी व्यंजना निम्नांकित पंक्तियों में देखी जा सकती है—

(1) नैननि के तारे तुम न्यारे कैसे होहु पीय

पायन की धूरि हमें दूरि कै न जानियै ।

- (2) जा दिन तें तुम चाहे लोग कहें पीरी काहे  
पीरी न जर्नयँ पल पल जिय जरियँ ।  
घूँघट की ओट भाँसू घूँटिबो करत नैना  
उमगि उसाँस की लीं धीरज यों धरियँ ॥
- (3) देखे टक लागै अनदेखे पलकों न लागै  
देखे अनदेखे नैना निमिष रहित है ।  
सखी तुम कान्ह ही नृ भान की न चिन्ता, हम  
देखेहु दुखित अनदेखेहु दुखित है ।

प्रेम की यह विषमता घनानन्द के काव्य में धरम सीमा तक दिखाई देती है। वास्तविकता यह है कि प्रेमजनित वैषम्य से ही घनानन्द की प्रेमभावना निखर उठी है। घनानन्द के सम्बन्ध में यह बिना किसी संकोच के कहा जा सकता है कि विषमता उनके प्रेम भाव की पृथक् और उल्लेख्य विशेषता है। उनके काव्य में प्रेमी प्रिय के प्रति जितना समर्पित और आसक्त है, प्रिय उसकी उसी सीमा तक उपेक्षा करता है। इससे अधिक विषमता और क्या होगी कि एक और तो गहरा समर्पण है और दूसरी ओर छल और धोखा है। एक के स्वभाव में विस्मरण करना और दूसरे के स्वभाव में विस्मरण की प्रवृत्ति धरम सीमा तक पहुँची हुई है। “इत बाट परि सुध, रावरे भूलनि” जैसा पद इसका उदाहरण है। कुछ उदाहरण देखिए—

- 1- दुख दै सुख पावत ही तुम ती, चित के आयें हम चिन्त लहो ।
- 2- पहिलें घनानन्द सीचि सुजान कही बतिपाँ अति प्यार पगी ।  
अब लाय बियोग की लाय, बलाय बढ़ाय, बिसास दगनि दगी ॥
- 3- क्यों हँसि हेरि हरह्यो हियरा अरु क्यों हित के चित चाह बढाई ।
- 4- तब तो छवि पीवत जीवत है, अब सोचनि सोचन जात जरे ।
- 5- पहिले अपनाय सुजान सनेह सो क्यों फिरि तेह के तोरियँ जू ।  
निरधार अघार दै धार भँझार दई यहि बांह न बोरियँ जू ॥
- 6- चाही अनचाही जान प्यारे पैं अनन्दघन

प्रीति रीति विषम मु रोम-रोम रमी है ।

इस प्रकार घनानन्द में यह प्रीति की विषमता पद-पद पर मिलेगी। उनके कविता-सर्वयों का तो सारा बंधन प्रेम वैषम्य पर ही आधारित है। प्रिय का आचरण, उसका स्वभाव, उसकी बोली, उसके कर्म, उसकी हँसी, उसका प्रेम, उसका आश्रम, उसका आदान-प्रदान सभी कुछ कूटिलता और विपरीतता से भरा हुआ है। भला ऐसे प्रिय का प्रेमी सुख कैसे पा सकता है। यही कारण है कि घनानन्द और उनके सहयोगी रीतिमुक्त कवियों में विरह, पीड़ा और वेदना का प्राधान्य है। इस व्यापक रूप से प्राप्य गुण प्रेम-वैषम्य के रीतिमुक्त काव्य में



आविर्भाव के कारण की भी मंघोष में टोह हो जानी अप्राप्तगिक न होगी ।<sup>10</sup> विवेचको ने घनानन्द आदि स्वच्छन्द प्रेमियों की ऐसी उक्तियों में-तुम तो निह-काम, सकाम हमें, घनघनानन्द काम तो काम पर्यो-भागवत के कृष्ण को आप्त-कामता और उनके प्रति की गई माधुर्य-भक्ति का प्रभाव देगा है ।<sup>11</sup> जो हो, यह तो निर्विवाद ही है कि मूर आदि द्वारा चित्रित गोपीकृष्ण प्रेम-प्रमंग ही रीतिकाल के अन्त तो क्या आधुनिक काल के प्रारम्भ तक इस अपरिहार्य प्रभाव का मूल कारण रहा है । प्रेम-वैषम्य की जो स्वीकृति वही भागवत के प्रभाववश की वही परम्परित रूप में घनानन्दादि स्वच्छन्द प्रेमियों द्वारा गृहीत हुई ।<sup>12</sup>

**भावानुभूति से सम्पूक्त प्रेमः—**

रीतिमुक्त स्वच्छन्द-कवियों का प्रेम भावानुभूति से संपृक्त है । तभी तो प्रिय का प्रथम दर्शन ही प्रेम की इन्द्रियो पर रीझ का जादू-सा कर देता है, वे चेतनाहीन हो जाती हैं और प्रारम्भ से अन्त तक एक विकलता ही हृदय पर छाई रहती है । इन प्रेमोन्मत्त कवियों के मानस में काम की ग्रन्थि नहीं है । प्रेमानुभूति का यहाँ सीधा और सहज विश्लेषण किया गया है । प्रेमी की दृष्टि प्रतिपल प्रेम-रंजित बनी रहती है, आँखें ही उसके प्रेम की साक्षी हैं जिनमें चाह की भीठी पीर उठती है । वेदना की मार्मिकता और मौन सहिष्णुता उसकी तीव्रता की परिचायक हैं । सचमुच यह प्रेम इन कवियों की साधना है, भोग का विकास या मन का उद्वेग नहीं । ज्ञान-साधना से भी भागे इसकी पदवी परम ऊँची है, प्रेम के इस अनूठे पथ पर भूल या भुलाकर ही बढ़ना होता है, चेतना में तो यकान ही सम्भव है—“जान घनघनानन्द अनोखे यह प्रेम-पंथ भूले से चलत रहैं सुधि के धकित रहे ।” वस यही भुलावा या वेमुधि यहाँ विरह के आतिशय्य की हेतु तथा प्रेम की आधार शिला है । उममें जितनी प्रगाढ़ आसक्ति है, उतनी ही उसके सुदृढ़ निर्वाह की क्षमता है । तभी तो प्रेमी भावना रूपी धाल में हृदय रूपी दीपक को संजोता है और उसमें स्नेह रूपी तेल के सहारे वियोग-व्यथा रूपी बत्ती को जलाकर प्रिय की आरती उतारता है :

देह सों भीय संजोय धरी हिय-दीप दसा जु भरी अति आरति ।

भावना-प्यार हुलास के हाथनि यो हित-भूरति हेरि उतारति ॥

**वियोग की प्रधानताः—**

रीतिमुक्त कवि प्रेम की पीर के मर्मों कवि है, विरह इनके काव्य की अमूल्य निधि है और प्रेम की यह पीर तथा विरह का गौरव सूफी-कवियों का प्रतिपाद्य विषय है तथा प्रिय की निष्ठुरता एवं प्रेम की जिस विषमता की प्रवृत्ति यहाँ उपलब्ध होती है, वह तथ्यतः फारसी-साहित्य की अपनी विशेषता है ।

अस्तु, देखना यह है कि किस प्रकार इनकी स्वच्छन्द-प्रवृत्ति उनके साथ साम्य स्थापित करके भी अपनी मौलिकता से साहित्य को अभिमण्डित कर सकी घन-मानन्द का प्रेम विषम ही है, किन्तु सूफी-साहित्य में प्रेम की यह विषमता अपने उत्कर्ष पर हम में परिणत हो जाती है, प्रेमी और प्रिय का वही सम्मिलन हो जाता है। किन्तु, यहाँ तो “मन लेहु पे देहु छटांक नही” की स्थिति है, प्रेमी का मन पगुवा देकर गारी के लिए भी तरसता रहता है। भारतीय-परम्परा में सम-प्रेम के ही दर्शन होते हैं, एकनिष्ठ या विषम-प्रेम को “रसामाग” ही माना गया है—‘रतो तथा अनुभयानिष्ठायाम्’—साहित्य-दर्पण। किन्तु, प्रेम-वृत्ति का जो उत्कर्ष, भाव का जो मर्म-सपर्श तथा अनुभूति का जो विगुड रूप विषमता या एकनिष्ठता में मिलता है, वह सौष्ठव सम-प्रेम में उद्भूत नहीं हो पाता। प्रेम की गहराई तथा भाव की मर्मस्पर्शिता के लिए ही विषमता के दर्शन फारसी-साहित्य में अत्यधिक होते हैं। वहाँ प्रिय के निर्मोह एवं निष्ठुरपन का ही अत्यधिक निरूपण हुआ है, जिसके कारण उनकी प्रेमाभिष्यक्ति में झूठा लावण्य भापूरित हो गया है। वियोग का प्राधान्य इन स्वच्छन्द कवियों की एक अन्य महत्वपूर्ण विशेषता है। प्रेम का निस्तार विरह में ही होता है। विरह में ही प्रेम रंग लाता है। विरही ही अनन्य प्रेम का पुजारी होता है। प्रेम विरह में ही अपनी पराकाष्ठा को पहुँचता है। इस सिद्धान्त को स्वच्छन्द धारा के कवियों ने एकमत होकर स्वीकार किया है।

“कवियों के लिए प्रेम ही जीवन था फलतः विरह उमका अविच्छेद भाग और इसलिए विरह का चित्रण उन्होंने विशेष अभिविवेक से किया है। रीतिमुक्त काव्यधारा के कवियों में यह विरह असाधारण विस्तार से वर्णित है। रसखान और द्विजदेव में यह अपेक्षाकृत कम है, आलम और ठाकुर में विशेष तथा बोधा और घनमानन्द में तो असाधारण रूप से अधिक। अन्तिम दो कवियों के काव्य में यदि विरह बहिर्गत कर दिया जाय तो फिर उनके काव्य में देखने लायक कुछ रह जायगा इसमें सन्देह है। हमारे कहने का आशय यह है कि स्वच्छन्द कवियों में वियोग भावना की प्रधानता या अतिशयता है। यह अतिशयता दो कारणों से है—एक तो यह कि इनका प्रेम इनके अन्तःकरण से निकला हुआ भाव है, रीतिबद्धों का तरह आरोपित नहीं, दूसरे इनमें से प्रत्येक, ने स्वानुभव द्वारा यह निष्कर्ष प्राप्त कर लिया था कि विरह ही सच्चा प्रेम है। जिसने विरह व्यथा का अनुभव नहीं किया, वह प्रेमपंथ का सच्चा पथिक नहीं। हृदय और बुद्धि दोनों से ये इसी निष्कर्ष पर पहुँचे थे।”<sup>15</sup> यह वियोग, यह व्यथा इनके जीवन में इस कदर घुल-मिल गई थी कि वह इन्हे छोड़ती न थी। ये भी उसे छोड़ कर सुखी न रह सकते थे। इसीलिए इन्हे अपनी व्यथा और तड़पन पर

बहुत गवें भी है। संसार के प्रसिद्ध प्रेमियों मीन और सलम के प्रेम का ये तिरस्कार करते हैं क्योंकि इन प्रेमियों में वह साहस और सहिष्णुता कहीं जो सच्चे प्रेमी में होनी चाहिए। ये प्रेम की रीति नहीं समझते, प्रेम में जलना होता है और तड़पना होता है और जलते तड़पते जीना होता है। ये प्रेमी तो कायर हैं और असहनशील हैं जो ज्वाला और तड़पन से भयभीत हो अपने प्राण ही विसर्जित कर देते हैं —

- (1) हीन भए जल मीन अधीन कहा कछु मो अकुनानि समान ।  
नीर सनेही कों लाय कलंक निरास है कायर त्यागत प्रान ।
- (2) मरिबो बिसराम गनै वह तो यह बापुरो मीत-तज्यो तरसै ।  
वह रूप-छटा न सहायि सकै यह तेज तबै चितबै बरसै ॥

— घनानन्द

अपनी वेदना सहने की इस शक्ति पर उन्हें नाज भी कम नहीं—  
भासा गुन बाँधि के भरोसो-सिल धरि छाती

पूरे पन-सिन्धु में न बूझत सकायही ।

दुख दन हिय जाहि अन्तर उदेग भाँच,

रोम रोम आसनिनिरन्तर तचायहों ॥

लाख लाख भाँतिन की दुसह दसानि जानि,

साहम सहायि सिर भारे लों चलायहीं ।

ऐसे घनघनानन्द गही है टेक मन भाँहि,

ऐरे निरदर्ह । तोहि पया उपजायहों ॥

— घनघनानन्द

स्वच्छन्द धारा के कवियों की विरह-वर्णन पद्धति रीतिबद्ध कवियों से पर्याप्त भिन्न रही है। इस भिन्नता का एक कारण अनुभूति प्रवणता है। तो दूसरा कारण यह है कि रीतिभुक्त कवि अपनी वेदना का निरूपण स्वयं किया करते थे, जबकि रीतिवद्ध कवि कल्पित व्यथा का चित्रण सखि, सखा या दूतियों के माध्यम से करते थे। रीतिभुक्त कवियों के विरह वर्णन में एक विशेषता यह मिलती है कि अनेक बार ये कवि अपनी व्यथा को मीन में छिपा लेते थे। यही कारण है कि इन्होंने अपने काव्य में अनेक बार कुछ न कह कर भी बहुत कुछ कह दिया है। उदाहरणार्थ —

1. गहिये मुख मोन भई सो भई अपनी करी काहू सो का कहिये । (बोधा)
2. आवत है मुख लीं बड़ि कै पुनि पीर रहे हिय ही में समाई कै ।
3. मुँदते ही बन कहते न बने तन में यह पीर पिरैबो करै ।
4. पहिचाने हरि कौन मो से अनपहचान को ।

एयो पुकार मधि मोन, कृपा-कान मधि नैन ज्यो । (घनभानन्द)

बोधा विरह ताप से संतप्त है, लेकिन उनकी पीड़ा की न तो कोई सुनने वाला है और न कोई समझने वाला ही है । इसी कारण वे लिख गये हैं—

रितु पावस स्यामघटा उनई लखि के मन धीर धिराती नहीं ।  
पुनि दादुर मोर परीहन की मुनि कै धुनि चिरा पिराती नहीं ।  
जब से बिधुरे कवि बोधा हिहू तब से उर दाह घिराती नहीं ।  
हम कौन सों पीर कहैं अपनी दिलदार तो कोऊ दिखाती नहीं ।

‘इस कवियों में सर्वाधिक वेदना घनानन्द में सिमटी हुई है । डॉ. रामधारी सिंह दिनकर के शब्दों में “विरह तो घनानन्द की पूँजी ठहरा.... । रीतिकाल की बौद्धिक विरहानुभूति की निष्प्राणता और कुष्ठा के वातावरण में घनानन्द की पीड़ा की टीस सहसा ही हृदय को चीर देती है । और मन सहज ही मान लेता है कि दूसरों के लिए किराए पर भाँसू बहाने वालों के बीच एक ऐसा कवि भी है जो सचमुच अपनी पीड़ा से रो रहा है ।”<sup>12</sup> घनानन्द के काव्य में यह उदाहरण लिया जा सकता है—

पहिले अपनाय सुजान सनेह सों  
क्यों फिर तेहि को तोरियै जू ।  
तिरधार अघार दै धार-मँझार  
दई ! गहि बाँहि न मोरियै जू ।  
घन-भानन्द आपने जातकि को ।  
गुन-बोधिनि मोह न छोरियै जू ।  
रस प्याय के ज्याय बढ़ाय कै भास ।  
बिसास में यों विष घोरियै जू ।

केवल अपनी प्रेमिका सुजान के लिए ही नहीं, भगवान के लिए भी घनानन्द के हृदय से जो पुकार निकलती है, वह रीतिकाल के कवियों की भीड़ में नहीं, प्रत्युत, कबीर, मीरा, रवीन्द्र और ब्लेक की कविताओं में ही खप सकती है—

अन्तर ही किर्धा अन्त रही

हम फारि फिरी कि अभागिनि भीरी

आगि जरी अकि पानि परी,

अब कैसी करी हिय का बिधि घोरी ।

जी घन-आनन्द ऐसी रुची,

तो कहा बस है, अहो, प्राननि पीरी ।

पाऊं कहा हरि हाथ तुम्हें,

घरनी में धसी कि अकासहि बीरी ।

"रीतिकाल में अगर घनानन्द को लेकर एक अलग परिवार की कल्पना की जाय तो उसके सबसे विश्वासी सदस्य बोधा होंगे तथा इस परिवार में आलम, ठाकुर, रसखान और मुबारक को भी नजदीक की जगह मिल जायगी। बोधा घनानन्द के ही गुटका-संस्करण से लगते हैं, प्रेम का वही नशा, विरह की वही वैचैनी, भावुकता की वही लहर और निराशा में तड़पकर जान दे देने की वही चाह। बल्कि जान दे देने वाला मजमून घनानन्द में बहुत थोड़ा-सा है, लेकिन, बोधा इस मजमून के बहुत कायल हैं। बोधा का व्यक्तित्व भावुक प्रेमी का व्यक्तित्व है, जिसे प्रेम से निराशा हुई है, जिसके मन की अगम मन में ही जल रही है और जिसे कहीं भी वह आदमी नहीं मिलता जिसके सामने अपनी वेदना कहकर वह अपने जी को हलका करे।" 15

इनकी अभिव्यक्ति अन्तःप्रेरित रही है इसी कारण भावुकता से असंपृक्त उक्तियों का विधान इनमें बहुत कम मिलता है। रीतिकारों की सी विरह संबन्धी उपहासास्पद उक्तियाँ इन कवियों में अपवादस्वरूप ही मिलेंगी। स्वच्छन्द काव्य के विरहियों के माथ में माथ महीने की रात्रि में विरह तापजन्य ऐसी लुबे नहीं चतती, जिसमें सखियों को गीले कपड़े ओढ़ कर नायिका के पास जाना पड़ता हो। ये विरही ऐसी आहें नहीं भरते जिससे इनका विरह दुर्बल मात्र सास लेने और छोड़ने में छ-सात हाथ पीछे या आगे घट-बढ़ जाय। इनका देह विरह में ऐसी भट्टी नहीं बनने पाया है, जिसके ऊपर गुलाब जल की भरी शीशी उलट दी जाने पर भी मात्र भाप के ही रूप में दिखलाई देती है तथा जुगनुओं को देखकर इन विरहियों को अग्नि वर्षा का भ्रम नहीं होता। विरह ताप की ऐसी नाप जोख ये कवि नहीं कर सके क्योंकि इनका विरह मच्चा था, निजी था, भुक्भोगी का कथन था। 16

प्राभ्यांतरिक और हृदय प्रसूत होने के कारण इनके विरह में रीतिग्रन्थों में वर्णित विरहिणियों का सा शास्त्रीय विरह वर्णन नहीं है अर्थात् उसमें विरह के नाना भेदोपभेदों (अभिलाषा हेतुक, ईर्ष्या हेतुक, विरह हेतुक, प्रवास हेतुक, शप हेतुक और मान हेतुक) तथा विभिन्न स्थितियों और कामदशाओं अभिलाषा, चिन्ता, स्मृति, गुण-रूपन, उद्वेग, प्रलाप, उन्माद, व्याधि, जड़ता, मृति—का बंधा बंधाया स्वरूप निदर्शन नहीं है। ये भेद और कामदशाएँ इनके काव्य में डूँढ़ कर निकाली जा सकती हैं किन्तु शास्त्रोक्त योजनानुसार ये स्वच्छन्द कवि चले नहीं है, चल सकते नहीं थे। ऐसा हो भी कैसे सकता था जब ये अन्तर्व्याप्रावेग में रचना किया करते थे।

**संयोग में वियोग की अनुभूति :**

रीतिमुक्त काव्य में निरूपित वियोग इतना सघन और व्यापक है कि इसके कवि संयोग में भी वियोगानुभूति करते रहे हैं। इनकी वियोग व्याप्ति विरह में तो सताती ही रहती थी संयोग में भी पीछा न छोड़ती थी—

भोर तैं साँझ लौं कानन और निहारति धावरी नेकु न हारति ।  
साँझ तैं भोर लौ तारन ताकिबो तारनि सौं इकतार न टारति ॥  
जौ कहूँ भावतो दीठि परं धनमानन्द आमुनि औसरि गारति ।  
मोहन सोहन जोहन की लगिय रहैं आखिन के उर भारति ॥

वियोग तो वियोग ही था उसका सटका संयोग में भी लगा रहता था कि कहीं वियोग न हो जाय—

प्रनोली हिलग देया बिछुरयो पै मिल्यो चाहै,  
मिलेहूँ पै मारै जारै खरक बिछोह की।

औरों के लिए भले ही अचरज की बात है, पर सब तो यह था कि इनका हृदय वियोग रहते-सहते विरह का इतना अभ्यस्त हो चला था कि संयोग की सुखद स्थिति में भी चैन नहीं मिलने पाता था—

कहा कहिये सजनी रजनी गति, चन्द कढ़ै कि जियै गहि काढ़ै ।  
अमीनिधि पै विपसार सबै, हिम जोति जगाय के अंगनि डाढ़ै ॥  
सु या पति संग न जानति है धनमानन्द जान वियोग की गाढ़ै ।  
वियोग में बोरनि बाढ़ति जैसी, कछु न घटै, जु संयोग हू बाढ़ै ॥  
‘यह कैसे संयोग न जानि परै जु वियोग न क्यों हू बिछोहत है ।

इनके विरह वर्णनों में आसक्ति की तीव्रता है इसी से इनका प्रणय इतना प्रगाढ़ है। एक ओर तो वासना का तिरस्कार, दूसरी ओर रीक या आसक्ति का आतिशय्य। इसी रीक के हाथ ये बिके हुए हैं—‘दौरी फिरं न रहे धनमानन्द

बावरी रीझ के हाथनि हारिये ।' आसक्ति जितनी तीव्र होगी अप्राप्ति में प्रिय-प्राप्ति की लालसा उतनी ही बलवती ।

इन कवियों ने मात्र नारी के विरह का ही चित्रण नहीं किया है, पुरुष के विरह का भी वर्णन किया है जैसे रीतिबद्ध काव्य में कम मिलता है, सम्भव है यह सूफी प्रभाव हो । बोधा ने माधवानल का मकंदसा में माधव का विरह स्थान-स्थान पर विस्तारपूर्वक दिखलाया है । यही बात आलम के भी आख्यान है और गोपी-घनश्याम के व्याज से वर्णित सात गोपी-विरह मूलतः तो घनआनन्द की स्वीय प्रीति-व्यथा की अभिव्यक्ति है । इसका कारण एक बड़ी हृद तक स्वानभूति का प्रकाशन भी है । दूसरी बात यह है कि प्रबन्ध की धारा में कथा की आवश्यकता के अनुसार जगह-जगह भिन्न-भिन्न स्थितियों में विरह का जो वर्णन किया गया है विशेषतः अपने आख्यानों में बोधा और आलम के द्वारा उसका स्वरूप भी पर्याप्त गम्भीर है । "मैं समझता हूँ कथाकाव्यों में परिस्थिति के संघात से विरह की वर्णना विशेष चमत्कार-पूर्ण और प्रभावोत्पादक हो जाती है । विरह चित्रण की यह गम्भीरता और सुन्दरता बोधा के काव्य में सर्वोत्कृष्ट रूप में सुलभ है । मुक्तकों में भाव की वह गम्भीरता इतनी सरलता से नहीं लाई जा सकती जो पूर्वा-पर सम्बन्धों से मुक्त प्रबन्ध काव्यों में सहज विन्यस्त हो सकती है । तीसरी उल्लेख्य बात यह है कि जगह-जगह पर विरह का चित्रण करते हुए इन कवियों ने उस विरहोन्मद का भी चित्रण किया है, जो हमें परम्परा से प्राप्त रहा है, जिसमें पढ़कर ये विरही जड़-चेतन का भेद भूल जाते हैं तथा कभी वृक्षों से, कभी लताओं से, कभी पक्षियों से अपने प्रिय का समा-चार पूछते हैं और कभी वायु से अथवा मेघ से अपनी व्यथा का निवेदन करते हैं और उसे प्रिय तक पहुँचाने का आग्रह भी । चौथी बात यह है कि ये कवि भी आवश्यकतानुसार ऋतुओं और प्रकृति की परिवर्तनशीलता में विरह के उत्तेजित स्वरूप का चित्रण परम्परानुमोदित रूपों में कर गये हैं । नियमित रूप से रीतिकारों की भांति तो पङ्क्तु वर्णन किसी ने नहीं किया है पर वर्षा और वसन्त ऐसी ऋतुओं में विरह की स्थिति का चित्रण अवश्य हुआ है । बारहमासा तो बोधा ने ही लिखा है ।<sup>17</sup>

**भक्ति और नीति का समावेश :—**

रीतिमुक्त काव्यधारा में मते ही शृंगार की प्रधानता रही हो, प्रेमानुभूति की उदात्तता हो और विरहाधिक्य प्रबल रहा हो, तो भी उसमें भक्ति और नीति के स्थल प्रचुर मात्रा में मिलते । बोधा, द्विजदेव और घनानन्द की रचनाओं में एक सच्चे भक्त हृदय की वाणी सुनी जा सकती है । घनानन्द के काव्य से यह उदाहरण सीजिए, जिसमें भक्त हृदय की निरक्षल प्रार्थना का निरूपण हुआ है—

मूल भरे की सुरति करी ।

अपनी गुन निधानता उर धरि मो अनेक औगुन बिसरी ।

या असोष की सोच कीजिये हा हा हो हरि सुकर करी ।

कृपानन्द आनन्द कंद हो पतित पपीहा-तपति हरी ।

कभी भक्त दास्यभाव से भक्ति करता हुआ 'श्रीराधा व्रजनंद' की रूप-भाधुरी का पान करता है और कभी 'सख्यभाव' से अनुप्राणित होकर ईश्वर को उपासम्म भी देता है—

मेवा बई धनी काबुल में बिन्दरावन आनि करील जमाए ।

राधिका सी सुभ बाध विहाय, कै कूवरी संग सनेह बढ़ाए ।

मेवा तजी दुरजोधन के विदुराइन के घर छोकल खाए ।

'ठाकुर' ठाकुर की का कहों सदा ठाकुर बावरे होतई भाए ।

इन कवियों ने जगत की दशा-निरूपण, मन को प्रबोधन, उपदेश तथा वैराग्यभावना-निरूपण के व्याज से प्रचुर नीतिकाव्य का गृजन किया है। यहाँ आलम की कुछ पंक्तियाँ देखने योग्य हैं—

हंसे खेले लाय न्हाय धोले डोले भाव जाय,

मम हीकी रुचि नीके तन ही हिताति है ।

धरी है मनतु परिमार ज्यों-ज्यों बाजत है,

जानतु है नहीं कि बजाये आपु जाति है ॥

### रहस्यवादिता का अभाव

रीतिमुक्त काव्यधारा के कवियों के काव्य के सम्बन्ध में यह निर्विवाद कहा जा सकता है कि उनका काव्य रहस्यमूलक नहीं है। हाँ, प्रेम में असफलता प्राप्त होने पर यह दृष्टि ईश्वरोन्मुख अवश्य हो गयी है। सूफियों का काव्य रहस्यवादी था और उनका प्रभाव इन कवियों पर भी पड़ा, किन्तु फिर भी ये रहस्यवादी नहीं बन पाये। घनानन्द आदि के काव्य में यदि अपवादस्वरूप कुछ ऐसे काव्यांश मिल जाएँ, जिनमें रहस्यात्मकता की झलक हो, तो भी मूलतः उसे रहस्यवादी नहीं माना जा सकता। वैसे भी भारतीय शक्ति रहस्यात्मकता से दूर ही रही है। इस विषय में यही कहा जा सकता है कि भारतीय भक्ति में यों भी रहस्यात्मकता का समावेश कभी नहीं रहा।<sup>18</sup> रहस्य की जो झलक यत्र-तत्र प्राप्त है, उसे पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने फारसी साहित्य और सूफी साधना के प्रवाह से सम्बद्ध रूप में देखा है।<sup>19</sup> यह झलक घनमानन्द, रसखान और बोधा तथा आलम में तो मिल सकती है क्योंकि इन पर थोड़ा बहुत सूफी प्रभाव था। फिर भी यह झलक है बहुत ही कम। ठाकुर और द्विजदेव में तो रहस्य की झलक बिल्कुल ही न मिलेगी क्योंकि ये कवि शुद्ध भारतीय प्रेम पद्धति को लेकर चले हैं। इनकी प्रेम भावना बिल्कुल भारतीय ढंग की है।



## सौन्दर्यानुभूति :

रीतिमुक्त काव्य में सौन्दर्य वर्णन प्रचुर मात्रा में हुआ है। इस धारा में जो सौन्दर्यानुभूति देखने को मिलती है, वह रीतिबद्ध काव्य से सर्वथा भिन्न-भिन्न है। रीतिबद्ध कवियों ने सौन्दर्य के जितने भी चित्र प्रस्तुत किये हैं, उनमें सौन्दर्य का स्थूल पक्ष ही अधिक निखरा है। रीतिमुक्त काव्य में सौन्दर्य का अकतुप, स्वच्छन्द और सूक्ष्म सौन्दर्य पर्याप्त मात्रा में देखने को मिलता है। घनानन्द के विषय में तो प्रसिद्ध ही है कि उनके काव्य को वही समझ सकता है जो प्रेमी हो, ब्रजभाषा प्रवीण हो और सौन्दर्य के भेदोपभेदों से सर्वथा परिचित हो। "लाजन लपेटी चितवन भेद भाय भरि" आदि पंक्तियों में सौन्दर्यानुभूति का मार्मिक रूप देखा जा सकता है। हमारा तात्पर्य यही है कि रीतिमुक्त काव्य सौन्दर्य निरूपण में स्थूल कम, सूक्ष्म अधिक है। इसमें निरूपित सौन्दर्य कालिदास के काव्य में वर्णित उस सौन्दर्य के समान है जिसके लिए अनाघात शब्द का प्रयोग किया गया है। अपवादस्वरूप कहीं-कहीं यदि ऐसी उक्तियाँ मिल जाय, तो सौन्दर्य को वासना से जोड़ दें तो उनके आधार पर उनकी सौन्दर्यानुभूति के विषय में निष्कर्ष निकालना अनुचित है।

## ब्रजभाषा का प्रयोग :

समूचे रीतिकाल में ब्रजभाषा का प्रयोग हुआ है। रीतिमुक्त काव्य भी उसका अपवाद नहीं है। यह ब्रजभाषा प्रेमानुभूति, सौन्दर्यानुभूति और वियोगानुभूति के निरूपण में सर्वाधिक सफल रही है। इससे यही कहा जा सकता है कि ब्रज भाषा का अर्द्धा परिष्कृत और प्रभावी रूप रीतिमुक्त काव्य के अन्तर्गत ही देखने को मिलता है। ब्रज भाषा के प्रयोग में इन कवियों ने भाषा की शक्ति को विकसित करने का प्रयास किया है। उल्लेखनीय बात यही है कि भाषा के प्रति इन कवियों की दृष्टि संकुचित नहीं थी। यही कारण है कि इनकी भाषा में ब्रज भाषा के प्रयोग के साथ-साथ संस्कृत, अरबी, फारसी, बुन्देली, पंजाबी, राजस्थानी, भोजपुरी व अवधी के शब्द भी मिलते हैं। देशज शब्दों का प्रयोग करके इन्होंने अपनी भाषा को अधिकाधिक सर्वजन सुलभ बनाने का प्रयास किया है।

## साक्षणिक सौन्दर्य :

सभी रीतिमुक्त, शृंगारी कवियों ने ब्रजभाषा को अपनी भावाभिव्यक्ति का माध्यम बनाया है। इन्होंने ब्रजभाषा की शुद्धता और सामर्थ्य दोनों को ही अमो-त्कर्ष पर पहुँचा दिया। "वाणी के विस्तार की सीमा वस्तुतः ये ही जानते थे। भावों का कोश वाणी के प्रतीकों द्वारा उद्घाटित करने की शक्ति इन्हीं में थी। हृदंगत अनुभूतियों को ठीक-ठीक व्यक्त करने के लिए भाषा की गति क्रान्तर बाधित होती रहती है। इन कवियों ने साक्षणिक और व्यंग्यमूलक पद्धति पर अधिकाधिक चल कर यह भाषा दूर कर दी है।<sup>20</sup> इनकी प्रत्येक पंक्ति में विशिष्ट

धर्म-गाम्भीर्य मिलता है, जिसका परिष्कार श्रेय लक्षण शब्दशक्ति के प्रयोग को है। लक्षण शब्द-शक्ति के धर्म-विस्तार में लोकोक्तियों व मुहावरों के प्रयोग का अपना निजी योगदान होता है। ठाकुर और बोधा ने लोकोक्तियों के समर्थ प्रयोग से भाषा में जान डाल दी है—ऐसे प्रयोग रुढ़ा लक्षण के अन्तर्गत आते हैं—

“अपने घटके गुन ऐरी भटू निज सौत के माइके जइयत है” (ठाकुर)

“जो बिय खाय सो प्राण तजै, मुड़ खाय तो काहे न कान छिदावै।”

(ठाकुर)

“हाय दर्द ! न बिलासो सुनै कछु, है जग बाजति नेह की डोही।”

(धनानन्द)

गौली लक्षण, मुढ़ा-लक्षण आदि के भी अगणित उदाहरण उपलब्ध होते हैं—

1. लोचन लाल गुलाब भरे कि रारे अनुराग सो पायि जगाए।

(मुढ़ा लक्षण-लक्षण)—धनानन्द

2. मन गुंग अहे भररात कहा बसु रे वसु गोरी के पायन में।

(गौली सारोपा लक्षण)—बोधा

इन कवियों की साक्षरलिकता मध्यम प्रजभाषा “वाग्योग, उक्तिवैचित्र्य तथा धर्म-गौरव सम्पन्न है। प्रजभाषा के इतिहास में इनका नाम विशेष सम्मान से लिया जायेगा।<sup>21</sup>

**अलंकारिकता :**

समूचा रीतिकाल अलंकार के लिए प्रसिद्ध रहा है। प्रायः सभी कवियों ने अलंकारों का आकर्षक प्रयोग किया है। हाँ, इतना अवश्य है कि रीतिमुक्त कवियों के अलंकरण और रीतिबद्ध कवियों के अलंकार प्रयोगों में पर्याप्त अन्तर है। रीतिबद्ध कवियों ने पारम्परिक उपमानों का अधिक प्रयोग करके काव्य के प्रवाह में कहीं-कहीं नीरसता भी डाली थी। अलंकार बहुलता के कारण भी रीतिबद्ध काव्य सहज सौन्दर्य से दूर चला गया था, किन्तु रीतिमुक्त काव्य की स्थिति ऐसी नहीं रही है। इन्होंने नये परिवेश में पुराने उपमानों का प्रयोग भी किया है और ये कवि अलंकारों के मोह-जाल में नहीं पड़े हैं। हाँ, कहीं-कहीं अलंकारों के काव्य में शब्दालंकारों के प्रति मोह दिखाई देता है। सादृश्यमूलक एवं विरोधमूलक अलंकारों के स्वाभाविक प्रयोग से इस काव्यधारा की भाव-व्यंजना उत्कर्ष पर पहुँची हुई है। बोधा और धनानन्द की रचनाओं में अलंकारों को खोजना पड़ता है। कारण यह है कि अलंकरण में उन कवियों की विशेष रुचि नहीं रही है। कथन की यकता के कारण धनानन्द के काव्य में विरोधाभास का विशेष सौन्दर्य दिखाई देता है। कहीं-कहीं तो मानवीकरण के भी आकर्षक प्रयोग मिलते हैं। विरोधाभास के अच्छे प्रयोगों की दृष्टि से अश्रांत पवितर्या देखी जा सकती है :—

1—पीन सों जागति भांगि सुनी हो पै पानों सों सागति प्राप्तिन देसी ।

2—मति दोरि थकी न सहे ठिक ठोर भ्रमोही के मोह-मिठास ठगो ।

छन्द के क्षेत्र में रीतिमुक्त कवियों ने कोई नया माध्यम स्वीकार किया । युग के सर्वप्रिय छन्दों, कवित्त-सर्वया में ही इन्होंने अपनी वाणी का विलास निदर्शित किया है, पर छन्दगत वैशिष्ट्य का विधान शास्त्रवद्ध दृष्टि द्वारा ही सम्भव है । शास्त्रमुक्त दृष्टि लेकर चलने वाले ये कवि भला ऐसी दशा में क्यों कर जाते । धन-मानन्द ने अनेक अतिरिक्त छन्दों का भी प्रयोग किया है तथा भारी संख्या में पदों की रचना भी की है । बोधा के छन्दों की प्रचुरता है क्योंकि वे प्रमुख रूप से प्रबन्ध रचना में लीन हुए । उर्दू के छन्द और रेलते आदि भी इन कवियों ने प्रयुक्त किए हैं । अभिव्यंजना या वर्णन शैली के क्षेत्र में कोरी अतिशयोक्तियों से ये दूर रहे हैं । अतिशयोक्तियाँ इन्होंने की हैं पर भाव से सम्पुक्त ।<sup>22</sup>

अन्ततः कहा जा सकता है कि भाषा के क्षेत्र में वर्ण-संघटन, शब्द मैत्री, उक्ति वैचित्र्य एवं रोचक उपमानों के साथ शरीर के अंग-प्रत्यंगों की रूप माधुरी के वर्णन आदि को इस कविता की मुख्य उपलब्धि स्वीकार किया जा सकता है । निश्चय ही भाषा को इन्होंने नए तेवर प्रदान किए । नई भंगिमा दी । सुकुमार भाषों एवं ललित सूक्ष्मातिमूढम चेष्टाओं की अभिव्यंजना भी इस कविता में उपलब्ध होती है । छन्द एवं लय की दृष्टि से भी यह काव्य अप्रतिम ठहरता है । इस काव्य की सीमायें भी स्पष्ट ही हैं । किशोरावस्था एवं यौवन के अतिरिक्त जीवन के कुछ अन्य पक्ष भी हैं, उन पर इन कवियों का ध्यान ही नहीं गया । जीवन की विविधताओं को इन्होंने स्पर्श ही नहीं किया । जीवन की वास्तविक जटिलताओं एवं संघर्षों से ये मुख मोड़े रहें । यह ठीक है कि यौवन जीवन में कुछ ही दिन के लिए आता है, किन्तु उसका आकर्षण, महत्व एवं प्रभाव सर्वोपरि होता है । प्रेम मोहन है, किन्तु मोहन-भोग की भी अतिशयता ऊब एवं एकरसता पैदा कर सकती है, इसका अनुभव ये कवि नहीं कर पाए ।

### सन्दर्भ-संकेत

1. आचार्य शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ. 226
2. —वही— —वही—पृ. 234
3. डॉ. मानसिंह वर्मा : अभिनव हिन्दी निबन्ध, पृ. 246
4. डॉ. त्रिभुवन सिंह : हिन्दी साहित्य एक परिचय, पृ. 140-141
5. डॉ. कृष्णदेव वर्मा : धनानन्द, पृ. 19-20
6. आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र : धनानन्द ग्रन्थावली, पृ. 13-14
7. डॉ. कृष्णदेव वर्मा—धनानन्द, पृ. 27
8. रीति स्वच्छन्द काव्यधारा, पृ. 58
9. डॉ. कृष्णदेव वर्मा : धनानन्द, पृ. 33-34

10. डॉ. कृष्णदेव वर्मा : घनानन्द, पृ. 36
  11. डॉ. मनोहर लाल : घनानन्द और स्वच्छन्द काव्यधारा,  
पृ. 346-347
  12. आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र : घनानन्द ग्रन्थावली, पृ. 36-37
  13. डॉ. कृष्णदेव वर्मा : घनानन्द, पृ. 39
  14. रामधारी सिंह दिनकर : काव्य की भूमिका, पृ. 19
  15. —वही— —वही— पृ. 20
  16. डॉ. कृष्णदेव वर्मा : घनानन्द, पृ. 46-47
  17. —वही— —वही— पृ. 50
  18. आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र : घनानन्द ग्रन्थावली : वाङ्मुख,  
पृ. 41
  19. —वही— : घनानन्द और स्वच्छन्द काव्यधारा परिचय, पृ. 6
  20. —वही— : घनानन्द कवित्त प्रस्तावना, पृ. 5
  21. डॉ. वेदप्रकाश अमिताभ : साहित्यिक निबन्ध, पृ. 117.
-

## 6. रीतिकाल के प्रमुख कवियों का परिचय

रीतिकालीन काव्य हिन्दी साहित्य की अनमोल धरोहर है। विषय-वैविध्य की दृष्टि से रीतिकाल आदिकाल से कुछ ही कम है। इस युग के काव्य में शृंगार-रस की प्रधानता अवश्य है, किन्तु साथ ही भक्ति, नीति और वीर-रसात्मक भावनाओं को भी प्रथम दिया गया है। ये समस्त भावनायें रीतिकासीन काव्य में कुछ इस प्रकार से एकमेक हो गयी हैं कि वे पाठक को एकरसता का आभास तक नहीं होने देतीं। ठीक वैसे ही जैसे बारिश में हर दिन इन्द्रधनुष को देखते हुये भी हम उसके सौन्दर्य से विरक्त नहीं हो पाते क्योंकि हर बार हमारी दृष्टि उसके किसी एक मोहक रंग में अटक कर रह जाती है। शृंगार-रस के जितने विविध रूपों का चित्रण रीतिकाव्य में मिलता है उतना अन्य किसी काल के साहित्य में कहाँ? रीतिकालीन कवियों का मन शृंगार-वर्णन में ही अधिक रमा है। तभी तो डॉ. नगेन्द्र ने लिखा है—“साँचा चाहे जैसा भी रहा हो, उसमें ढली शृंगारिकता है।” संभवतः इसीलिये अन्य भावनाओं का वर्णन करते समय भी रीतिकालीन कवि शृंगार-वर्णन को पूरी तरह से भूल नहीं पाये हैं। रीतिकाल के इन विविध रंगों में एक रंग काव्यशास्त्र का भी है, जिसके अन्तर्गत रस-अलंकार-रीति, ध्वनि, यक्रोक्ति तथा औचित्य सिद्धान्त विषयक ऐसे ग्रन्थों की रचना की गयी जो काव्यांगों का सरल ज्ञान पाठकों तक पहुँचा सकें। स्पष्ट है कि रीतिकालीन काव्य की साहित्यिक पृष्ठभूमि जितनी सुदृढ़ है, उतनी ही सुदृढ़ उसकी काव्यशास्त्रीय पृष्ठभूमि भी है।

रीतिकाव्य में कलात्मक सौन्दर्य भी अपने चरमोत्कर्ष पर दिखाई देता है। यही कारण है कि कुछ विद्वानों ने इसे ‘कलाकाल’ नाम से भी अभिहित किया। कहीं-कहीं तो यह कलात्मकता इतनी अधिक बढ़ गयी है कि उसके झुटपुटे में संवेदनात्मकता कहीं खो गयी-सी प्रतीत होती है। रीतिकालीन कवियों ने काव्य के मुक्तक रूप को अपनाया ताकि यह बहुरंगी अभिव्यक्ति सहज बनी रह सके। उल्लेखनीय है कि विद्वानों ने रीतिकालीन काव्य को तीन वर्गों में विभाजित किया है—रीतिवद्ध काव्य, जिसमें काव्यशास्त्रीय ग्रंथ आते हैं, रीतिसिद्ध काव्य, जिसमें काव्यशास्त्रीय लक्षणों को ध्यान में रखकर लिखे गये ग्रन्थ आते हैं, तथा रीतिमुक्त, जिसमें समस्त काव्यशास्त्रीय बन्धनों से मुक्त होकर लिखे गये काव्य आते हैं। इसी वर्गीकरण के आधार पर रीतिकाल के प्रमुख कवियों का परिचय इस क्रम में प्रस्तुत किया जा सकता है—

## चिन्तामणि :

चिन्तामणि का जन्म 1600 ई. के लगभग उत्तर प्रदेश के जिला फतेहपुर के कौडा जहाँनाबाद में हुआ। कालान्तर में ये राजा हमीर के निमन्त्रण पर भूपण और मतिराम के साथ तिकवाँपुर में आकर स्थायी रूप से रहने लगे। ऐसा माना जाता है कि ये शाहजी भोसला, शाहजहाँ और दाराशिकोह के आश्रय में भी कुछ समय तक रहे। इनका नाम रीतिकालीन आचार्य-कवियों में अग्रगण्य है। ये रीतिबद्ध कवि माने गये हैं तथा आचार्य शुक्ल जैसे विद्वानों ने इन्हें रीतिकाल का प्रवर्तक भी माना है। लोकश्रुतियों के आधार पर प्रारम्भ में इन्हें तिकवाँपुर वासी रत्नाकर त्रिपाठी का पुत्र माना जाता था। अनेक जनश्रुतियों ने इन्हें मतिराम, भूपण तथा जटाशकर जैसे कवियों का भ्राता भी घोषित किया। किन्तु आज नवीनतम शोधों के आधार पर यह धारणा भ्रमक सिद्ध हो चुकी है।<sup>1</sup>

चिन्तामणि ने लगभग नौ ग्रन्थों की रचना की जिनमें से आज केवल पाँच ग्रंथ ही उपलब्ध हैं। इनकी रचनायें हैं—‘रसविलास’, छन्दविचार पिंगल, शृंगार-मंजरी, कविकुल कल्पतरु, कृष्णचरित, काव्यविवेक, काव्यप्रकाश, कवित्तविचार तथा रामायण। इनमें से आज केवल रस-विलास, छन्दविचार पिंगल, शृंगारमंजरी, कविकुल कल्पतरु तथा कृष्णचरित ही उपलब्ध हैं। ‘रसविलास’ रस विवेचन विषयक ग्रंथ है जिसमें भानुदत्त की ‘रसमञ्जरी’, ‘रसतरंगिणी’ के साथ-साथ घनंजय के ‘दशरूपक’, एवं विश्वनाथ के ‘साहित्यदर्पण’ का सहारा लिया गया है। इनका ‘शृंगारमंजरी’ ग्रन्थ आन्ध्रप्रदेश के सन्त अकबरशाह की रचना के संस्कृत अनुवाद का अजभाषा में अनुवाद है। इसमें नायक-नायिका भेद प्रस्तुत किया गया है। ‘कविकुल कल्पतरु’ इनकी प्रमुख रचना तो है ही, साथ ही इनकी कौत्ति का भी मुख्य आधार है। इसमें काव्य के दसों अंगों का विवेचन प्रस्तुत किया गया है। इस ग्रन्थ की रचना करते समय मम्मट के ‘काव्य प्रकाश’, विश्वनाथ के ‘प्रतापद्वयशो-भूपण’, घनंजय के ‘दशरूपक’, अकबरशाह की ‘शृंगारमञ्जरी’, भानुदत्त की ‘रसमंजरी’ और ‘रसतरंगिणी’ को आधार बनाया गया है। इस ग्रंथ का लक्षण भाग दोहा सोरठा छन्दों में लिखा गया है तो उदाहरण भाग खेखन में कवित्त-सर्जना छन्दों का प्रयोग किया गया है। कहीं-कहीं गद्य का भी प्रयोग किया गया है। छन्द विचार पिंगल के अन्तर्गत ‘प्राकृत पैलगम्’ और भट्टकेदार के ‘वृत्तरत्नाकर’ के आधार पर छन्दशास्त्र का वर्णन किया गया है।

चिन्तामणि का आचार्यत्व और कवित्व की दृष्टि रीतिकालीन साहित्य में विशिष्ट स्थान है। इन्होंने काव्यशास्त्र विषयक ग्रन्थों की रचना करते समय अनेक पूर्ववर्ती ग्रन्थों को आधार अवश्य बनाया है किन्तु उनका अधानुकरण नहीं किया है, जो कुछ उन्हें ठीक प्रतीत हुआ, उसे उन्होंने ने स्वीकार किया है और जो ठीक

नहीं लगा, उसमें उन्होंने अपने मतानुसार परिवर्तन भी किया है। अतः इनके ग्रन्थ में मौलिकता भी है। एक कवि के रूप में ये रसवादी माने जाते हैं, यही कारण है कि इनके काव्य में शृंगार, वीर, वात्सल्य तथा भक्ति भावनाओं का अनूठा संगम देखने को मिलता है। इनके काव्य में न कल्पना की ऊँची उड़ान है और न ही भावनाओं का तीव्र आवेग, वह तो जैसे मन के किन्हीं गहन स्तरों से निकली सूक्ष्म अनुभूतियों की सहज अभिव्यक्ति है, जिसमें सरल शब्दों का ही प्रयोग किया गया है। इनके काव्य में अजभाषा का निश्छल एवं स्वच्छ प्रयोग मिलता है। भाषा का नियमानुकूल प्रयोग इनके काव्य की विशेषता है, जिसमें साहित्य और अनुप्रास-योजना के मिश्रण में और अधिक माधुर्य आ गया है। इन्होंने अलंकारों का जबरन प्रयोग नहीं किया है बल्कि उन्हें रसोत्कर्ष में ही इस्तेमाल किया है। इनकी छन्द योजना भी आकर्षक है। कविता य मय्या इनके प्रिय छन्द प्रतीत होते हैं। इनका काव्य स्वर और लय की संगति में रहित होने पर भी अपरिष्कृत प्रतीत नहीं होता। एक उदाहरण दृष्टव्य है—

“ओढ़ै नील सारी धन-पटा कारी चितामनि,  
कचुकी किनारी चारु चपला मुहाई है।  
इन्द्रबधू-जुगुनू जवाहिर की जगी जोति,  
वग-मुकतान माल कैसेँ छवि छाई है।  
लाल-पीत सेत धर वादर बसन तन,  
बोलत सु भूंगी धुनि-भूपुर बजाई है।  
देखिये को मोहन नवल नट-नागर को,  
बरखा नवेली अलबेली बनि आई है ॥”

माना जाता है कि चितामणि की मृत्यु 1680-85 ई. के मध्य हुई।

### केशवदास :

केशव का जन्म 1612 संवत् में टेहरी वासी एक सनाढ्य ब्राह्मण परिवार में हुआ। इनके पिता पं. काशीनाथ स्वयं साहित्यिक अभिरुचि सम्पन्न व्यक्ति थे। इनके परिवार के सभी जन संस्कृत भाषा के ज्ञाता थे। इनको इस बात का पर्याप्त खेद था कि कुल की परम्परा के विरुद्ध इन्होंने हिन्दी में कविता लिखी।<sup>12</sup> यहाँ तक कि स्वयं इनके भाई अपने समय के एक श्रेष्ठ कवि थे। ऐसे पारिवारिक वातावरण में केशव का आचार्य कवि केशव के रूप में ख्याति प्राप्त कर लेना कोई असामान्य घटना नहीं थी।

केशव औरछा नरेश के दरबारी, कवि, गुरु एवं मंत्री रहे। इन्होंने महाराजा रामसिंह और वीरसिंह के अनुज इन्द्रजीतसिंह के दरबार की शोभा बढ़ाई। कुछ विद्वान केशव को ही रीतिकाल के प्रवर्तक के रूप में स्वीकार करते हैं। इन्होंने

'कविप्रिया', 'रसिकप्रिया', 'रामचन्द्रिका' तथा 'नयशिल' आदि ग्रन्थों की रचना की। 'कविप्रिया' में काव्य के विविध भगों का विधिपूर्वक विवेचन किया गया है जबकि 'रसिकप्रिया' में शृंगार रस का विस्तृत निरूपण किया गया है। 'रामचन्द्रिका' में उन्होंने श्री राम के चरित्र का वर्णन किया तो 'नयशिल' में नायिका का नय-शिल वर्णन प्रस्तुत किया। कहा जाता है कि एक बार स्वप्न में महर्षि वाल्मीकि ने उन्हें 'रामचन्द्रिका' लिखने की प्रेरणा दी थी और कहा था—

‘मतो बुरो न तू गुने,  
 नृपा क्या कहें मुनें।  
 न राम देव गाढ़ है,  
 न देव लोक पाढ़ है ॥’

‘रामचन्द्रिका’ ही केशव की अक्षय कीर्ति का आधार है। यह एक प्रबन्ध काव्य है, जिसकी रचना 1601 ई. में की गयी थी। विषय वस्तु के आधार पर इस कृति को भक्तिकालीन रचना माना गया है किन्तु छन्द-बाहुल्य तथा अलंकारिकता के कारण इसे रीतिकालीन रचना माना गया है। इसमें 39 प्रकाण्ड हैं। इसकी रीति-संवाद-योजना इसे विशिष्टता प्रदान करती है। इस कृति में प्रमुखतः श्लेष आदि शब्दालंकारों का प्रयोग किया है। इसमें छन्द-वैविध्य भी अत्यधिक मात्रा में मिलता है। ‘इस प्रबन्ध काव्य में छन्द-परिवर्तन इतना अधिक हुआ है कि प्रवाह और प्रबन्धात्मकता एकदम नष्ट हो गई है और ऐसा लगता कि वे छन्दों की प्रदर्शनी हमारे समक्ष लगा रहे हैं। प्रतिपग नूतन छन्दावली में घटनाएँ भी अत्यधिक अस्त-व्यस्त हैं।’<sup>3</sup>

कथोपकथनों के प्रयोग के कारण इस प्रबन्ध काव्य में एक अद्भुत नाटकीयता आ गयी है। प्रस्तुत काव्य में आकर्षक सूत्रित प्रयोग तथा नवीन एवं सजीव उपमाओं का प्रयोग भी दृष्टिगोचर होता है। कहीं-कहीं क्लिष्ट कल्पनाओं के प्रयोग के कारण राम की स्निग्ध छद्मा में व्यवधान उत्पन्न होता है। एक अन्य महत्वपूर्ण तथ्य यह है कि यहाँ कहीं भी केशव आचार्यत्व का प्रदर्शन करने से नहीं भूके हैं। उदाहरण के लिये श्री रामचन्द्र की सेना का यह वर्णन देखिये—

‘कुंतल ललित नील, भृकुटी धनुष, नैन  
 कुमुद कटाच्छ वान सबल सदाई है।  
 सुग्रीव सहित तार अंगदादि भूषण,  
 मध्यदेश केसरी सु गज गति माई है ॥  
 विग्रहानुकूल सब लच्छ-लच्छ ऋच्छ वल,  
 ऋच्छराज-मुखी मुख केसोदास गाई है।



रामचन्द्र जू की चमू, राज्यथी विभीषण की,  
रावण की मीचु दर कूच चली आई है ॥'

यहाँ श्लेष के माध्यम से श्रीराम की सेना, विभीषण, राज्यथी तथा रावण की मृत्यु का वर्णन किया गया है। आचार्यत्व-प्रदर्शन के चक्कर में यहाँ केशव राम की सेना के सम्पूर्ण भोज को अभिव्यक्त नहीं कर पाये हैं। कुछ स्पष्ट तो यहाँ पर्याप्त भाविक, उत्कृष्ट एवं सजीव बन पड़े हैं, जैसे—

‘घन घोर घने दसहू दिसि छाए ।  
मयबा जनु सूरज पै चढ़ि आए ॥  
अपराध बिना क्षिति के तन ताए ।  
तिन पीड़ित पीड़ित हूँ उठि धाए ।

सीताजी की स्थिति कितनी करुण बन पड़ी है—

घरे एक बेनी मिली मैल सारी ।  
मृणाली मनो पंक सों काढ़ि डारी ।'

आचार्य केशवदास ने 'वीरसिंह देव चरित' नामक अपनी रचना में वीरसिंह बुंदेला का यशगान किया है। इसी प्रकार 'जहाँगीर जस चन्द्रिका' नामक कृति में जहाँगीर की प्रशंसा की गई है। 'रतन बावनी' एक वीररसात्मक काव्य है और 'विज्ञान गीता' एक अत्यन्त साधारण कृति है। रसिक संवाद इनके काल की अनुपम विशेषता है। चित्रोपम वर्णन इनके काव्य में अनोखी छटा बिखेरते हैं। इन्होंने अपने काव्य में शृंगार के पूर्वराग, संयोग और वियोग तीनों ही अवस्थामों का सुन्दर वर्णन किया है। इस व्यक्ति ने प्रतिभा होने पर भी उसका समुचित उपयोग नहीं किया। किसी भी विषय को रसात्मक बनाने के लिये कल्पना के उचित प्रयोग द्वारा जिस मध्य चित्र-योजना की अपेक्षा होती है उसको वह प्रायः उपेक्षित ही कर गया है। इसका कारण वस्तुतः यही मानना चाहिए कि इस प्रकार के वर्णनों में उसका मन नहीं रमा—बुद्धि के सहारे ही सब कुछ किया गया है, क्योंकि दूसरी ओर राजसी ठाठबाट के वर्णनों में उसका काव्य अत्यन्त बिलरु हुमा प्रतीत होता है। अभिव्यंजना की दृष्टि से भी केशव का समग्र साहित्य शिथिल कहा जाएगा। उसमें न तो भावों के अनुकूल गुण और रीति का उपयोग किया गया है और न शब्दों का ही यथार्थ प्रयोग हुमा है। वस्तुओं के रूप, रंग, आकार आदि को स्पष्ट करने के लिये जिन उपमानों की अपेक्षा होती है उनको प्रस्तुत करने पर भी विषयों को अस्पष्ट अथवा हास्यास्पद बना दिया गया है। इसके अतिरिक्त छन्दों में भी कहीं-कहीं अनगढ़पन है। न्यूनपद्धति और अधिकपद्धति के कारण इनमें और भी भोड़पन आ गया है। भावों की मौलिकता की भी इनमें न्यूनता है—अधिकांश विदग्ध उक्तियों

संस्कृत की उक्तियों का ब्रजभाषा में रूपान्तरमान है। फिर भी, यह मानना होगा कि यदि केशव का आविर्भाव न हुआ होता तो रीतिकालीन कवि अपने युग की कविता को कला-शिल्प की दृष्टि से मूल्यवान बना सकते, इसमें सन्देह है।

## बिहारी :

बिहारी रीतिकाल के प्रमुख कवि हैं। इनका जन्म 1595 ई. में ग्वालियर के समीप बमुद्रा गोविन्दपुर नामक ग्राम में हुआ। इनके पिता का नाम केशवराय था जो चौबे ब्राह्मण थे तथा निम्बार्क सम्प्रदाय के महन्त नरहरिदास के शिष्य थे। इनका बचपन बुन्देलखण्ड में व्यतीत हुआ तथा वहाँ से ये अपने जीवन काल में बुन्दावन आये।<sup>15</sup> यही पर इनका मथुरावासी ब्राह्मण की कन्या के साथ विवाह सम्पन्न हुआ। ये अपने पिता के संरक्षण में पहले ही प्राकृत-संस्कृत के ग्रन्थों का अध्ययन कर चुके थे। अतः बुन्दावन में इन्होंने फारसी काव्य का गहन अध्ययन कर उसमें दक्षता प्राप्त की। कुछ ही समय बाद जब मुगल सम्राट शाहजहाँ बुन्दावन आये, तब इन्होंने उन्हें कविता-पाठ से प्रसन्न किया। बादशाह इनके काव्य कौशल पर मुग्ध होकर इन्हें अपने साथ आगरा ले गये। अपने आगरा-निवास के दौरान इन्हें शहजादे के जन्मोत्सव के जलसे में अनेक आगन्तुक राजा-महाराजाओं के बीच काव्य-पाठ करने का अवसर मिला। इसी समय इनकी मुलाकात महाराजा जयसिंह से हुई। उन्होंने इनकी योग्यता से प्रभावित होकर इनकी वार्षिक वृत्ति निश्चित की। एक बार ये अपनी वार्षिक वृत्ति लेने आमेर गये तो इन्होंने राजा जयसिंह को अपनी नवोद्गा रानी के प्रेमपाश में बँधा पाया। उन्हें पुनः अपने कर्तव्यों की ओर प्रवृत्त करने के लिये इन्होंने मालिन के हाथ एक दोहा लिख कर महाराज के पास भिजवाया, जिसने राजा-रानी का हृदय जीत लिया। तत्पश्चात् ये आमेर में ही स्थायी निवास करने लगे—

‘नहि पराग, नहि मधुर मधु, नहि बिकास इहि काल।

अली कली ही सों बिघ्यों, आगे कौन हवाल ॥’

इस दोहे की रचना करने पर इन्हें काली पहाड़ी ग्राम भी पुरस्कारस्वरूप मिला और साथ ही राजा ने इन्हें वचन दिया कि वे उन्हें प्रत्येक दोहे पर एक स्वर्ण मुद्रा देंगे। अपने जयपुर प्रवास के दौरान ही इन्होंने 712 दोहों का ‘बिहारी सतसई’ नामक एक ग्रंथ लिखा। ऐसा माना जाता है कि यह ग्रंथ 1662 ई. में पूर्ण हुआ। विद्वानों ने अनुमान लगाया है कि इनकी मृत्यु 1663 ई. में हुई।

बिहारी सतसई ग्रन्थ ‘गाथा सप्तशती’, ‘माया सप्तशती’ व ‘भमरक शतक’ आदि ग्रंथों की प्रेरणा से लिखा गया। मुन्जक-काव्य परम्परा में ‘बिहारी सतसई’

रामचन्द्र जू की चमू, राज्यश्री विभीषण की,  
रावण की भीचु दर कूच चली आई है ॥'

यहाँ श्लेष के माध्यम से श्रीराम की सेना, विभीषण, राज्यश्री तथा रावण की मृत्यु का वर्णन किया गया है। आचार्यत्व-प्रदर्शन के चक्कर में यहाँ केशव राम की सेना के सम्पूर्ण श्रोज को अभिव्यक्त नहीं कर पाये हैं। कुछ स्थल तो यहाँ पर्याप्त मार्मिक, उत्कृष्ट एवं सजीव बन पड़े हैं, जैसे—

‘घन घोर घने दशहू दिति धाए ।  
मघवा जनु सूरज पै चडि भाए ॥  
अपराध बिना क्षिति के तन ताए ।  
तिन पीड़ित पीड़ित हूँ उठि धाए ।

सीताजी की स्थिति कितनी करुण बन पड़ी है—

घरे एक बेनी मिली मैल सारी ।  
मृणाली मनो पंक सों काडि डारी ।’

आचार्य केशवदास ने ‘वीरसिंह देव चरित’ नामक अपनी रचना में वीरसिंह बुंदेला का यशगान किया है। इसी प्रकार ‘जहाँगीर जस चन्द्रिका’ नामक कृति में जहाँगीर की प्रशंसा की गई है। ‘रतन बावनी’ एक वीररसात्मक काव्य है और ‘विज्ञान गीता’ एक अत्यन्त साधारण कृति है। रोजक सवाद इनके काल की अनुपम विशेषता है। चित्रोपम वर्णन इनके काव्य में अनोखी छटा बिखेरते हैं। इन्होंने अपने काव्य में शृंगार के पूर्वराग, संयोग और वियोग तीनों ही अवस्थाओं का सुन्दर वर्णन किया है। इस व्यक्ति ने प्रतिभा होने पर भी उसका समुचित उपयोग नहीं किया। किसी भी विषय को रसात्मक बनाने के लिये कल्पना के उचित प्रयोग द्वारा जिस मध्य चित्र-योजना की अपेक्षा होती है उसको वह प्रायः उपेक्षित ही कर गया है। इसका कारण वस्तुतः यही मानना चाहिए कि इस प्रकार के वर्णनों में उसका मन नहीं रमा—बुद्धि के सहारे ही सब कुछ किया गया है, क्योंकि दूसरी ओर राजसी ठाठवाट के वर्णनों में उसका काव्य अत्यन्त बिलरवा हुआ प्रतीत होता है। अभिव्यजना की दृष्टि से भी केशव का समग्र साहित्य शिथिल कहा जाएगा। उसमें न तो भावों के अनुकूल गुण और रीति का उपयोग किया गया है और न शब्दों का ही यथार्थ प्रयोग हुआ है। वस्तुओं के रूप, रंग, आकार आदि को स्पष्ट करने के लिये जिन उपमानों की अपेक्षा होती है उनको प्रस्तुत करने पर भी विषयों को अस्पष्ट अथवा हास्यास्पद बना दिया गया है। इसके अतिरिक्त छन्दों में भी कहीं-कहीं अनगढ़पन है। न्यूनपदत्व और अधिकपदत्व के कारण इनमें और भी भोड़-पन आ गया है। भावों की मौलिकता की भी इनमें न्यूनता है—अधिकांश विदग्ध उक्तियाँ

संस्कृत की उक्तियों का ब्रजभाषा में रूपान्तरमाण है। फिर भी, यह मानना होगा कि यदि केशव का आविर्भाव न हुआ होता तो रीतिकालीन कवि अपने युग की कविता को कला-शिल्प की दृष्टि से मूल्यवान बना सकते, इसमें सन्देह है।

### बिहारी :

बिहारी रीतिकाल के प्रमुख कवि हैं। इनका जन्म 1595 ई. में ग्वालियर के समीप बमुआ गोविन्दपुर नामक ग्राम में हुआ। इनके पिता का नाम केशवराय था जो चौबे ब्राह्मण थे तथा निम्बार्क सम्प्रदाय के महन्त नरहरिदास के शिष्य थे। इनका बचपन कुन्देलखण्ड में व्यतीत हुआ तथा वहाँ से वे अपने दौलत काल में वृन्दावन आये।<sup>15</sup> यही पर इनका मयुरावासी ब्राह्मण की कन्या के साथ विवाह सम्पन्न हुआ। वे अपने पिता के संरक्षण में पहले ही प्राकृत-संस्कृत के ग्रन्थों का अध्ययन कर चुके थे। अतः वृन्दावन में इन्होंने फारसी काव्य का गहन अध्ययन कर उसमें दक्षता प्राप्त की। कुछ ही समय बाद जब मुगल सम्राट शाहजहाँ वृन्दावन आये, तब इन्होंने उन्हें कविता-पाठ से प्रसन्न किया। बादशाह इनके काव्य कोशल पर मुग्ध होकर इन्हें अपने साथ आगरा ले गये। अपने आगरा-निवास के दौरान इन्हें शाहजादे के जन्मोत्सव के जलसे में अनेक आगन्तुक राजा-महाराजाधों के बीच काव्य-पाठ करने का अवसर मिला। इसी समय इनकी मुलाकात महाराजा जयसिंह से हुई। उन्होंने इनकी भोग्यता से प्रभावित होकर इनकी वार्षिक वृत्ति निश्चित की। एक बार वे अपनी वार्षिक वृत्ति लेने आमेर गये तो इन्होंने राजा जयसिंह की अपनी नवोद्धारानी के प्रेमपाश में बँधा पाया। उन्हें पुनः अपने कर्तव्यों की ओर प्रवृत्त करने के लिये इन्होंने मानिन के हाथ एक दोहा लिख कर महाराज के पास भिजवाया, जिसने राजा-रानी का हृदय जीत लिया। तत्पश्चात् वे आमेर में ही स्थायी निवास करने लगे—

‘नहि पराग, नहि मधुर मधु, नहि विकास इहि काल।

भली कली ही साँ बिधियों, आने कौन हवाल ॥’

इस दोहे की रचना करने पर इन्हें काली पहाड़ी ग्राम भी पुरस्कारस्वरूप मिला और साथ ही राजा ने इन्हें वचन दिया कि वे उन्हें प्रत्येक दोहे पर एक स्वर्ण मुद्रा देंगे। अपने जयपुर प्रवास के दौरान ही इन्होंने 712 दोहों का ‘बिहासतसई’ नामक एक ग्रंथ लिखा। ऐसा माना जाता है कि यह ग्रंथ 1662 ई. पूर्ण हुआ। विद्वानों ने अनुमान लगाया है कि इनकी मृत्यु 1663 ई. में हुई।

बिहारी सतसई ग्रन्थ ‘भाषा सप्तशती’, ‘आषाढ सप्तशती’ व ‘अमरक शतक’ आदि ग्रंथों की प्रेरणा से लिखा गया। इनके अलावा ‘अमरक शतक’ में ‘अमरक शतक’

का महत्वपूर्ण स्थान है। इसमें प्रसन्नकार, भाव, रग, नायिकाभेद, ध्यति, यन्त्रोक्ति, रीति, गुण आदि पर रचित श्रेष्ठ दोहों का संग्रह है। इसमें प्रसन्नकार चमत्कार के साथ-साथ भाव-सौन्दर्य भी विद्यमान है। यह एक रीतिबद्ध रचना है। 'बिहारी सतसई' पर रचित अनेक टीकाएँ इसकी लोकप्रियता का प्रमाण हैं। इनके छोटे-छोटे में भावनाओं का घणाह सागर गहरा रहा है—

‘सतसैया के दोहरे ज्यो नाविक के तीर ।

देखन में छोटे सगें पाव करें गम्भीर ॥’

बिहारी सतसई का प्रमुख विषय शृंगार है क्योंकि इसमें 558 दोहे शृंगार विषयक, 50 दोहे भक्ति विषयक, 45 नीति विषयक, 35 प्रकृति विषयक, 17 दर्शन व ज्योतिष विषयक तथा 7 दोहे भ्रामर नरेश जयसिंह विषयक हैं। इसी विषयानुपात के आधार पर कहा गया है कि बिहारी ने अपने काव्य में शृंगार, भक्ति और नीति की निवेणी प्रयोजित की है। डॉ. प्रियसन ने भी कहा है कि यूरोप में बिहारी सतसई के समकक्ष कोई रचना नहीं है। उन्होंने अपने काव्य में प्रेम और कला दोनों के महत्व को स्वीकार किया है—

‘तन्त्रीनाद कवित्त रस, सरस राग रति रंग ।

घनबूड़े बूड़े तिरै, जे बूड़े सब घम ॥’

बिहारी ने अपने काव्य में ब्रजभाषा का प्रयोग किया। ब्रजभाषा के शब्दों का सटीक एवं परिभाषित प्रयोग इनके दोहों में मिलता है। यहाँ शब्द मानों नगीनों की तरह जड़े हैं—

‘भंग-भंग लग जगमगति दीप सिखा-सी देह ।

दिया बुझाए हैं रहें, बड़ो उजेरो गेह ॥’

सब पूछा जाये तो बिहारी अपने संक्षिप्त वर्णन और नये-नूतने शब्दों में किसी वस्तु, व्यक्ति या भाव का जगमगाता रूप निखारकर प्रस्तुत करते हैं। उनके रूप-वर्णन, वयः सन्धि के चित्रण तथा भावक एवं गदराई युवावस्था की मधुर झलकें मन को सुगंध कर लेती हैं और ये चित्रण केवल काल्पनिक न होकर जीवन के यथार्थ रूप हैं। बिहारी ने अपनी पैनी दृष्टि से जीवन का निरीक्षण किया था, अतः उन्होंने युवा-वृत्तियों का सजीव चित्रण किया है। शृंगार के संयोग-पक्ष के चित्रण में वे सिद्धहस्त हैं। आन्तरिक भावना से प्रेरित शारीरिक चेष्टाओं तथा विभिन्न कार्यकलाप का चित्रण बिहारी इस प्रकार करते हैं कि वह मानस-पटल पर सदा के लिये अमिट हो जाता है। उन्होंने केवल भावुकता-वश सौन्दर्य-चित्रण नहीं किया, वरन, जीवन के प्रौढ़ अनुभवों का भी उद्घाटन किया है। वे अपने

भावों और विचारों को कलात्मक रूप में प्रस्तुत करने की विलक्षण प्रतिभा से सम्पन्न थे। भक्ति एवं नीति के मार्मिक दोहे भी उन्होंने लिखे हैं। इस प्रकार विहारी सतसई शृंगार, भक्ति और नीति की त्रिवेणी है।<sup>16</sup> कुल मिलाकर यह स्पष्ट है कि विहारी सतसई ही कवि विहारी की लोकप्रियता का आधार है। सम्पूर्ण हिन्दी साहित्य जगत विहारी सतसई से अत्यधिक प्रभावित हुआ है। डॉ. हजारीप्रसाद द्विवेदी ने विहारी लाल को रीतिकाल का सबसे अधिक लोकप्रिय कवि कहा है।<sup>17</sup> डॉ. विश्वनाथ मिश्र ने विहारीलाल को हिन्दी मुक्तक साहित्य का बेजोड़ कवि बताया है।<sup>18</sup> लाला भगवानदीन विहारीलाल को हिन्दी साहित्य का चौथा रत्न मानते हैं।<sup>19</sup> डॉ. श्यामसुन्दर दास विहारी सतसई को रामचरितमानस के बाद की सबसे अधिक प्रचारित कृति स्वीकारते हैं।<sup>20</sup>

### मतिराम :

मतिराम का जन्म 1603 ई. में उत्तर प्रदेश के जिला फतेहपुर के बनपुर नामक स्थान पर हुआ था। कहा जाता है कि ये जाति से कान्यकुब्ज ब्राह्मण थे तथा कवि चिन्तामणि और मूपण के सहोदर थे। मतिराम अनेक राजाओं के आश्रय में रहे तथा इन्होंने उनकी रुचियों के अनुरूप अनेक ग्रन्थों की रचना की। कुछ विद्वानों ने मतिराम नाम के दो कवि बताये हैं किन्तु इस विषय में निश्चित रूप से कुछ नहीं कहा जा सकता। बचपन में ही इनमें काव्य-सृजन की प्रतिभा मौजूद थी। इन्होंने कुल मिलाकर आठ ग्रन्थों की रचना की—फूल मंजरी, ललित ललाम, सतसई, अलंकार पंचाशिका, रसराज, वृत्त कौमुदी, लक्षण शृंगार और साहित्यसार।

‘फूलमंजरी’ इनकी प्रथम रचना है। इसकी रचना 1619 ई. में मुगल सम्राट जहाँगीर के आश्रय में की गयी थी। इसमें कुल मिलाकर साठ दोहों का संकलन किया गया है। इस कृति में एक दोहे के प्रतिरिक्त अन्य सभी दोहों में विभिन्न फूलों का नामोल्लेख किया गया है। इनकी दूसरी कृति ‘रसराज’ है, जिसकी रचना 1635 से 1643 ई. के मध्य की गयी। ऐसा माना जाता है कि इस कृति के लेखन के समय मतिराम किसी नरेश के आश्रय में नहीं थे। इस कृति की रचना ‘मानुदत्त’ की ‘रसमंजरी’ के आधार पर की गयी है। इसका वर्ण्य-विषय शृंगार रस तथा नायक-नायिका भेद से सम्बन्धित है। कवि ने इस रचना में नायक के पति, उपपति तथा वैशिक नामक तीन वर्ग निर्धारित किये गये हैं। इसी प्रकार इन्होंने स्वकीया नायिका को भी मुग्धा, मध्या और प्रोढ़ आदि तीन वर्गों में विभाजित किया है। इसके साथ ही इस कृति में उद्दीपन, अनुभाव, सात्विक भाव तथा हास आदि का भी वर्णन किया गया है।

‘ललित लताम’ 1661-64 के मध्य बूढ़ी नरेश राव भावसिंह हाड़ा के आश्रय में लिखी गयी। इसमें सौ अलंकारों का लक्षण व उदाहरण सहित विवरण प्रस्तुत किया गया है। यहाँ अलंकारों के लक्षणों को दोहों में तथा उदाहरणों को कवित्त, सवैया छन्दों में निबद्ध किया गया है। यहाँ प्रमुखतः अर्थालंकारों का विवेचन किया गया है। कहा जाता है कि इस ग्रन्थ-रचना से प्रसन्न होकर राजा भावसिंह ने इन्हें चार सहस्र रुपये वत्तीस हाथी तथा दो ग्राम जागीर स्वरूप प्रदान किये थे। 1681 ई. के आसपास इन्होंने ‘सतसई’ की रचना की। किन्हीं भोगनाथ के आश्रय में इस ग्रन्थ की रचना की गयी थी। उल्लेखनीय है कि इन भोगनाथ की अभी तक कोई स्पष्ट पहचान नहीं हो पाई है। इसमें इन्हीं भोगनाथ का यशगान किया गया है। इसमें 703 मुक्तक दोहे हैं, जिनमें भोगनाथ की शरणागत वत्सल, युद्धवीर और दानवीर जैसी उपाधियों से विभूषित किया गया है। इसका भी प्रमुख विषय शृंगार ही है। इसके कुछ प्रारम्भिक दोहे भक्तिभावना से परिपूर्ण हैं। इनमें कुछ नीति विषयक दोहे भी हैं। अधिकांश दोहे नायक-नायिकाओं के राग-रंग, उद्योग, धौवन, अतृप्त वासना, सौन्दर्य, संयोग शृंगार तथा विभोग शृंगार से सम्बन्धित हैं। शृंगार-वर्णन में कही-कही ऊहा का भी सहारा लिया गया है—

‘दियं देह दीपति गयो, दीप बयारि बुझाइ।

अचल भोट किये तक बली नवेली जाइ॥’

विभोग शृंगार के अन्तर्गत विरहिणी नायिका की मानसिक दशाओं का सुन्दर चित्रण किया गया है।

1690 ई. में कुमायूँ नरेश ज्ञानचन्द के आश्रय में इन्होंने ‘अलंकार पंचाशिका’ नामक काव्य की रचना की। ‘वृत्त कीमुदी’ काव्य की रचना बुन्देलखण्ड स्थित श्रीनगर नरेश स्वरूपसिंह बुन्देला के आश्रय काल में 1701 ई. में की गयी। इनकी कृतियों में शुद्ध ब्रजभाषा का प्रयोग किया गया है। इनकी भाषा सरस, सरल एवं प्रवाहपूर्ण है।

आचार्य शुक्ल ने इनके विषय में लिखा है—‘भारतीय जीवन से छाँटकर लिये हुए इनके मर्मस्पर्शी चित्रों में जो भाव भरे हैं वे समान रूप से सबकी अनुभूति के अंग हैं। रीतिकाल के प्रतिनिधि कवियों में पद्माकर को छोड़ कर और किसी कवि में भतिराम की सी चलती भाषा और सरस व्यंजना नहीं मिलती।’

**महाराज जसवंतसिंह :**

महाराज जसवंतसिंह का जन्म 1626 ई. में मारवाड़ में हुआ। 1638 ई. में वे मारवाड़ की गद्दी पर बैठे। वे औरंगजेब के समकालीन एक प्रतापी हिन्दू

राजा थे। कहा जाता है कि इनकी मृत्यु 1678 ई. में हुई। ये युद्ध-कीशल में जितने प्रवीण थे, उतने ही काव्य प्रेमी भी थे। इन्होंने अपने दरबार में मर्मज्ञ कवियों और साहित्यकारों को संरक्षण प्रदान किया। 'अपरोक्ष सिद्धान्त', 'भनुमव प्रकाश', 'मानन्द विलास', 'सिद्धान्त सार', 'माया-भूषण', 'सिद्धान्त बोध' और प्रबोध चन्द्रोदय (नाटक) इनकी मुख्य कृतियाँ हैं। इनका 'माया भूषण' भलंकार ग्रन्थों में पर्याप्त महत्वपूर्ण स्थान रखता है। इसमें कही-कही चन्द्रालोक की छाया मिलती है। एक ही दोहे में लक्षण और उदाहरण दोनों मिल जाते हैं, जो विद्या-पियों को सूत्ररूप से याद करने के लिये बहुत उपयोगी हैं।<sup>11</sup> इसमें कुल मिलाकर 212 दोहे हैं जो प्रजमाया में लिखे गये हैं। यद्यपि यह एक भलंकार प्रधान ग्रंथ है फिर भी इसमें रस-निरूपण और नायक-नायिका भेद को प्रश्रय दिया गया है। इसमें शब्दालंकारों की अपेक्षा अर्थालंकारों की ओर अधिक ध्यान दिया गया है। कुछ भलंकारों के उदाहरण द्रष्टव्य हैं—

1. 'स्वभावोक्ति वह जानिए, बर्नन जाति-सुमाय ।

हँसि-हँसि उरुक्ति फिरि हँसति मुँह मोरति इतराय ॥'

2. 'लोकोक्ति कछु बचन जो, सीन्हें लोक-प्रवाद ।

नैन मूँदि पटमास लो सहि यों बिरह-विपाद ॥'

3. 'वक्रोक्ति स्वर स्तेष सों, अर्थ-केर जो होय ।

रसिक अपूरब हो पिया, बुरो कहव नहि कोय ॥'

इनके 'अपरोक्ष सिद्धान्त', 'सिद्धान्त बोध', 'सिद्धान्त सार' तथा 'प्रबोध चन्द्रोदय' नाटक आदि ग्रन्थ तत्त्व ज्ञान से सबद्ध हैं।

**भूषण :**

भूषण का जन्म कानपुर के निकट तिकवाँपुर ग्राम में 1613 ई. में हुआ। इनके पिता का नाम रत्नाकर त्रिपाठी था। ये जाति से काव्यकुञ्ज ब्राह्मण थे। अपने जीवन के प्रारम्भिक बीस वर्ष तक इनका काव्य से कोई सम्बन्ध नहीं था और न ही वे शिक्षित थे। लोकश्रुतियों के अनुसार इन्होंने एक बार अपनी माँ से नमक माँगा उन्होंने बदले में भूषण से कुछ कटु शब्द कह दिये। इसके बाद ही इन्होंने घर छोड़ दिया और विद्याध्ययन की ओर उन्मुख हुए। इसके बाद इन्होंने काव्य-सृजन शुरू किया। इनके वास्तविक नाम के विषय में विद्वानों में पर्याप्त मतभेद है। कुँवर महेन्द्रपालसिंह ने इनका वास्तविक नाम 'पतिराम' बनाया है। उन्होंने लिखा है कि भूषण के इस नाम की जानकारी उन्हें तिकवाँपुर ग्राम के एक माट से मिली।<sup>12</sup> पं. विशनाथ प्रसाद मिश्र ने इनका वास्तविक नाम घनस्याम बताया है।<sup>13</sup> इनकी मृत्यु 1715 ई. में हुई मानी जाती है। चित्रकूट नरेश



‘रुद्रसाह सोलंकी’ ने इन्हें भूपण की उपाधि से विभूषित किया था तथा उसके बाद से इनका यही नाम लोकप्रचलित हुआ ।<sup>14</sup>

भूपण ने कई राज-दरबारों की शोभा बढ़ाई लेकिन इनका मन शिवाजी और छत्रसाल के दरबार में ही रहा । ये साहूजी के दरबार में भी गये । इन्होंने अपने आश्रयदाताओं की वीरता का मुतकर गुणगान किया । ऐसा प्रसिद्ध है कि इनके काव्य से प्रसन्न होकर छत्रसाल ने इनकी पालकी को कंधा दिया था । इन्होंने तीन काव्य-ग्रन्थ लिखे—शिवराज भूपण, शिवाबावनी तथा छत्रसाल दशक । कुछ विद्वानों का मत है कि इन्होंने भूपण उल्लास, दूपण-उल्लास और भूपण हज़ारा नामक तीन ग्रन्थ काव्य भी रचे थे किन्तु इस विषय में निश्चित रूप से कुछ नहीं कहा जा सकता । ये लगातार सात वर्ष तक शिवाजी के दरबार में रहे और इन्होंने 1673 में ‘शिवराज भूपण’ नामक काव्य की रचना की । इस ग्रन्थ ने इन्हें प्रसन्न कीर्ति प्रदान की । इस काव्य में भूपण ने भलंकारों के उदाहरण स्वरूप शिवाजी के भोजस्वी व्यक्तित्व का अंकन किया है । यह काव्य सर्वथा छन्द में निबद्ध है । इसमें कुल 105 भलंकारों का वर्णन किया है, जिनमें से 99 अर्थालंकार, 4 शब्दालंकार तथा शेष 2 चित्र व संकर नामक अलंकार हैं । इस काव्य का प्रारम्भ गणेश और भवानी की स्तुति से किया गया है । इस ग्रन्थ की रचना के उद्देश्य के विषय में उन्होंने स्वयं लिखा है—

‘मिथ चरित्र तखि यो भयी कवि भूपण के बित्त ।

भाति-भाति भूपननि सो भूषित करी कवित्त ॥’

उल्लेखनीय है कि इसमें भलंकारों के लक्षण दोहो में तथा उनके उदाहरण में कवित्त-भरवयो में दिये गये हैं । इस ग्रन्थ में शिवाजी को लोकनायक के रूप में स्थापित किया गया है—

‘इन्द्र जिमि जम्म पर, बाढ़व सुप्रभ पर

रावन सदम्भ पर रघुकुल राज है ।

पीन बारिवाट पर, सम्भु रतिनाह पर

ज्यों सहस्रबाह पर राम द्विजराज है ।

दावा द्रुम दण्ड पर चीता भृम भुण्ड पर

‘भूपण’ वितुण्ड पर जैसे मृगराज है ।

तेज तम अस पर कान्ह जिमि कंस पर

ज्यों मलिच्छ बंस पर सेर-शिवराज है ॥’

इसके अतिरिक्त ‘शिवा बावनी’ में भी भूपण ने शिवाजी के चरित्र को प्रमिक्त किया है । ‘छत्रसाल दशक’ में बुन्देलखण्ड के शासक वीर छत्रसाल की

वीरता को धोखपूर्ण भाषा में गुणगान किया गया है। कुछ विद्वानों ने दो हिन्दू-नरेशों की प्रशंसा करने के कारण भूपण के काव्य को संप्रदायवाद की संकीर्ण मनोवृत्ति का परिचायक बताया है किन्तु यह मत उचित प्रतीत नहीं होता। वास्तविकता तो यह है कि भूपण ने शिवाजी और छत्रसाल को युग-प्रादर्श मानकर ही इन्हें अपने काव्य का नायक बनाया। राष्ट्रीयता की भावना उस समय जिस रूप में भी प्रचलित थी, उसे पूर्ण रूप से विकसित करने का श्रेय भूपण को ही है। भूपण ने अपने युग में उत्पन्न अनीति और अत्याचार का खुलकर विरोध किया। बीररस के प्रतिरिक्त रीढ़, मयानक और धीमत्स रसों का प्रयोग भी भूपण के काव्य में मिलता है। इन्होंने अपना काव्य ब्रजभाषा में लिखा। तथापि इनके काव्य में प्रचलित भरवी, फारसी व बन्देलखण्डी भाषाओं के शब्दों के भी उत्कृष्ट प्रयोग देखे जा सकते हैं। इन्होंने आवश्यकतानुसार भाषा को तोड़ा-मरोड़ा भी है। उदाहरण के लिये इनके काव्य में गय-वर गैबर तथा हय-वर 'हैबर' बन कर रह गया है। प्रबन्ध व मुक्तक शैली के सफल प्रयोग इनके काव्य में देखे जा सकते हैं। बाबू गुलाबराय ने इनके विषय में लिखा है—'भूपण रीतिकाल के कवि अवश्य थे, और उनके प्रमाण में अलंकार-ग्रंथ भी लिखे, किन्तु अलंकार उनके साध्य न थे, वरन् वे उनके भावों के प्रकाशन के लिये साधन मात्र थे। उनके काव्य में उनके हृदय की उमंग का परिचय मिलता है। जैसे देव और भतिराम के हृदय की उमंग भूंगार रस के रूप में प्रवाहित हुई थी, उसी प्रकार भूपण के हृदय की हिलोर बीर-रस में उमड़ पड़ी थी।'<sup>15</sup>

देव :

देव रीतिकाल के प्रमुख कवियों में से हैं। इनका पूरा नाम देवदत्त था तथा ये मूलतः इटावा के रहने वाले थे। इनकी जाति के विषय में विद्वानों में पर्याप्त मतभेद है। मिथ बन्धु इन्हें कान्यकुब्ज ब्राह्मण मानते हैं जबकि प्राचार्य शुक्ल ने इन्हें सनाढ्य ब्राह्मण बताया है। 'भाव विसास' के अनुसार इनका जन्म स. 1730 में हुआ। इनका सम्पूर्ण जीवन अस्थिरता में बीता। इन्होंने अनेक शासकों के दरबार में आश्रय प्राप्त किया। इनके आश्रयदाताओं में आजमशाह भदानीदत्त वैश्य, कुशलसिंह, उदोतसिंह तथा भोगीसाल के नाम उल्लेखनीय हैं। राजा भोगी-साल ने इनकी योग्यता को पहचाना। यही कारण है कि इन्होंने बाद का अपना अधिकांश समय राजा भोगीसाल के ही दरबार में बिताया। इन्होंने अपना कुछ समय औरंगजेब के पुत्र आजमशाह के दरबार में भी बिताया। इसे हिन्दी से विशेष प्रेम था। इनकी मृत्यु 1824 सं. हमें बाद होनी मिदह होती है। देव की रचनाओं की संख्या के विषय में आज भी पर्याप्त मतभेद है। प्राचार्य शुक्ल का विचार है कि इन्होंने 25 ग्रन्थ लिखे जबकि मिथबन्धु इनके ग्रंथों की संख्या 52 मानते हैं। डॉ. शिवसिंह सरोज के अनुसार इन्होंने 72 ग्रन्थों की रचना की। डॉ. नगेन्द्र ने तो

इनके 16 उपलब्ध ग्रंथों का ही उल्लेख किया है—भाव-विलास, अष्टयाम, भवानी-विलास, प्रेम-तरंग, कुशल-विलास, जाति-विलास, रस-विलास, सुजान-विनोद, शब्द-रसायन, सुख-सागर-तरंग, प्रेम-चन्द्रिका, राग-रत्नाकर, देव-शतक, देव-चरित्र, देव-माया-प्रपञ्च और शिवाष्टक । इनके अतिरिक्त प्रेम पञ्चीसी, तत्त्व-दर्शन पञ्चीसी, जगद्दर्शन पञ्चीसी और आत्म-दर्शन पञ्चीसी आदि कुछ पञ्चीसियां भी इनकी मानी जाती हैं ।

भाव-विलास के अन्तर्गत देव ने छः प्रकार के भावों और चौतीस प्रकार के संचारी भावों का उल्लेख किया है । इसमें कवि ने काव्य के विविध अंगों पर प्रकाश डालने के साथ-साथ लौकिक व अलौकिक रसों की वल्पना भी कर डाली है । अलौकिक रस को इन्होंने पुनः तीन भागों में विभाजित किया है—स्वप्न, मनोरथ और उपनायक । अष्टयाम के अन्तर्गत निरन्तर चलने वाले विलास का वर्णन है । भवानी-विलास में रसों की विषद् व्याख्या है तो शब्द रसायन में शब्द-शक्ति, वृत्ति गुण, रस और अलंकारों का व्यापक चित्रण हुआ है । रस-विलास में स्त्रियों के भेदोपभेद और नायिका भेद का विस्तार से उल्लेख किया गया है । सुजान-विनोद नायिका भेद का ग्रन्थ है तो प्रेम-चन्द्रिका शृंगार रस के रस-राजत्व को प्रमाणित करने वाली कृति है । देव-चरित्र का विषय पौराणिक है और इसमें कस के वध का विस्तार से उल्लेख है । सुख-सागर-तरंग में नायिका भेद व ऋतु-वर्णन चित्रित है । देव-माया-प्रपञ्च नाटक में धर्म और माया का संप्राम निरूपण करने के साथ-साथ माया की महिमा गायी गई है । प्रेम-तरंग में नायिका भेद दर्शाया गया है ।

देव अपने कवित्व के लिए भी प्रसिद्ध है । सच तो यह है कि आचार्यत्व की तुलना में इनकी कवित्व शक्ति की कहीं अधिक प्रशंसा हुई है । ये स्वभाव से रसिक थे, परिणामतः इनके काव्य का मूल विषय शृंगार है । इनकी रचनाओं में प्रेम के दाम्पत्य सम्बन्धी आदर्शों को अत्यन्त मधुर रूप में अभिव्यक्त किया गया है । “प्रेम-चन्द्रिका” में प्रेम की विविध अवस्थाओं का चित्रण करने में इन्हें पूर्ण सफलता प्राप्त हुई है । स्वाभाविकता का पालन करने के कारण इनका बिरह वर्णन भी प्रभावी है । “सुजान विनोद” में इन्होंने पूर्ण तन्मयता के साथ ऋतु वर्णन किया है और षट् ऋतुओं को नायिका भेद से मिलाकर नायिका भेद विषयक एक नया वर्गीकरण प्रस्तुत किया है । वृद्धावस्था में लिखी गई रचनाओं में वैराग्य भावना की वृत्ति ही अधिक देखने को मिलती है । इस आयु में रचे गए ग्रन्थों में इन्होंने ईश्वरीय शक्ति, संसार की क्षणिकता तथा विभिन्न मत-मतान्तरो का सफलतापूर्वक प्रतिपादन किया है । “देव ने आवागम्यता के लिए साहित्यिक ब्रजभाषा को माध्यम रूप में ग्रहण किया है । इनका शब्दकोष अत्यन्त समृद्ध है और उसमें ब्रजप्रदेश में प्रयुक्त तद्भव एवम् देशज शब्दों के अलावा संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश

के शब्दों का भी अच्छा खासा भण्डार है। शब्दों के विषयानुरूप प्रयोग में ये दक्ष हैं। इनकी भाषा में लाक्षणिकता तथा व्यंग्यात्मकता का सहज संश्लेषण है। अनुप्रास तथा यमक अलंकारों के प्रयोग के प्रति मोह तथा तुक आदि का ध्यान रखने के कारण इनकी काव्य-भाषा में शब्दों की तोड़-मरोड़ एवम् व्याकरण रूपों की अव्यवस्था भी परिलक्षित होती है, किन्तु छन्दों के सहज प्रयोग के कारण ये दोष अक्षरते नहीं हैं।<sup>1</sup>

6

इसी क्रम में यह कथन भी उत्तेजनीय है जिसमें देव के काव्य-सौष्ठव व विवेचन पद्धति की प्रशंसा की गई है।—“शब्दों को अर्थ की मिठास में डुबोकर और व्यंजना के मनमोहन रंगों में रंग कर देव ने हिन्दी कविता को कला की चरम स्थिति तक पहुँचा दिया है। निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि विवेचन पद्धति, काव्य-सौष्ठव, शब्दों के उपयुक्त प्रयोग और विषय प्रतिपादन शैली की दृष्टि से इनके ग्रंथ अद्वितीय हैं। ये वास्तव में ऐसे विरल कवियों में से हैं, जिनमें कवित्व के साथ-साथ आचार्यत्व के भी दर्शन होते हैं।”<sup>17</sup> ऐसे प्रतिभा-सम्पन्न कवि की रचना का एक उदाहरण दृष्टव्य है—

घार में घाई घँसी निरघार हूँ जाय फँसी उकसीन अवेरी,  
रो अंगराइ गिरी गहरी गहि फेरे फिरीं औ चिरी नहिं चेरी,  
“देव” कछु अपना बसु ना रस लालच लाल चिर्त मई चेरी,  
मेगि ही बूडि गई पंखियाँ अंसियाँ मधु की मखियाँ मई मेरी ॥

## भिखारीदास

रीतिकाल के आचार्य कवियों में भिखारीदास का नाम पर्याप्त प्रसिद्ध और चर्चित रहा है। ये जाति के श्रीवास्तव कामस्थ थे और इनका निवासस्थान प्रतापगढ़ के पास “ड्यौंगा” ग्राम था। इनका “काव्य-निर्णय” नामक ग्रन्थ बहुत प्रसिद्ध है। इनमें काव्य-प्रकाश की छाया है किन्तु इन्होंने स्वयं ही स्पष्ट कर दिया है कि इसमें उनके स्वतन्त्र विचार हैं, उल्था नहीं है—“यही बात सिगरी कहत उसमो होत।” इसके प्रतिरिक्त, इनके अप्रलिखित ग्रन्थों का और पता चलता है रस-सारांश, छन्दार्णव पिगल, शृंगार-निर्णय, नाम-प्रकाश, बिष्णु-पुराण-भाषा, छन्द-प्रकाश, शतरंज-शतिका और अमरप्रकाश इनका कविता काल संवत् 1785 से सं० 1807 तक माना जा सकता है। इन्होंने अपने “काव्य-निर्णय” में प्रायः सभी काव्यांगों पर विवेचन किया है। इसमें काव्य के गुण और शब्द की शक्ति आदि अंगों पर भी विचार किया गया है। इन्होंने भाषा के सम्बन्ध में भी अपने विचार प्रकट किये हैं। व्रजभाषा के सम्बन्ध में वे कहते हैं—

व्रज-भाषा भाषा रुचिर, कहै सुमति सब कोय ।

मिलें संस्कृत पारस्यो, पै अति प्रकट छु होय ॥

ब्रज भागधी मिले भ्रमर, नाग भगन भाखानि  
सहन पारसी हू मिलै, पट विधि कवित बखानि ॥

ब्रजभाषा काव्य करने के लिए इन्होंने ब्रजवास आवश्यक नहीं माना—  
“ब्रजभाषा हेतु ब्रजवास ही न अनुमानो, ऐसे कविन की वाली हूँ से जानिए” ये स्वयं भी ब्रजवासी न थे। इनकी भाषा साहित्यिक और परिभाषित है। दासजी ने शब्दाढम्बर और भाषा-चमत्कार की ओर कम ध्यान दिया है। काव्यों में के निरूपण में इन्होंने बड़े संयम से काम लिया है। अपने विषय का प्रतिपादन और भावों का प्रकाशन ही इनका मुख्य उद्देश्य है। इसका अभिप्राय यह नहीं कि इनकी कविता नीरस है। दासजी की गणना उच्च कोटि के कवियों में है। उदाहरण देखिए—

एक लहँ तप पुजन्ह के फल, ज्यो तुलसी भर सूर गुंसाई ।  
एक लहँ बहु सम्पत केशव, भूपन ज्यों बरबीर बढ़ाई ॥  
एकन्ह को जस ही सों प्रयोजन, है रसखान रहीम की नाई ।  
दास कवित्त-ह की चरचा, बुधिवन्तन्ह को सुखदै सब ठाई ॥

इसमें काव्य-प्रकाशन की “काव्य यशसे अर्चकृते व्यवहारविदे” आदि की अपने ढंग से व्याख्या है, देखिए निम्न पंक्तियाँ—

ऊधो ! तहाँई चलो लै हमें, जहें कूबरि कान्ह बसै एक ठोरी ।  
देखिए दास अघाय अघाय, तिहारे प्रसाद मनोहर जोरी ॥  
कूबरि सौ कछु पाइये मन्त्र, लगाइए कान्ह सो प्रीति की डोरी ।  
कूबरि भक्ति बढाइए यदि, चढ़ाइए चन्दन बन्दन रोरी ॥

“मिलारीदास” कविता की दृष्टि से एक सफल कवि थे। इन्हें व्यंजना पर पूर्ण अधिकार था। जिस बात को जिस शैली में ये कहना चाहते थे, उसे अद्वितीय ढंग से कह डालते थे। ये न तो शब्द चमत्कार के पीछे दौड़े और न कल्पना के पीछे ही उड़ान मरी। इनकी साहित्यिक ब्रज भाषा सरस व आढम्बरहीन है। इनका कला पक्ष संयत व रस का पोषक है।<sup>18</sup> निम्नांकित पंक्तियाँ देखिए—

चारु मुखचंद को चढ़ायो विधि किशुक कैं,  
शुकन यों विम्बाघर लालच उभ्रग है ।  
नेह उपजावन भतूल तिल फूल कैधों,  
पानिप सरोवर को उरभी उतंग है ।  
दास मनपय साही कंचन-सुराही-मुख,  
यांस जुम पालकी को पाल सुभ रंग है ।  
एक ही में तीनों पुर ईस को भंग-कैधों,  
नाक नवसा की सरघाम गुर संग है ।

नैनन को तरसिए कहाँ सों, कहाँ सो हियो विरहागि में तैए ?  
 : एक घंरी न कहूँ कलपैए, कहाँ सगि प्रानन को कलपैए ?  
 : भावै यही घव जी में विचार सखी चलि सौतिहुँ के घर जैए ।  
 मान घाटे तें रुहा घटि है जु प्रान पियारे को देखन पैए ॥

## पद्माकर

पद्माकर भट्ट की गणना रीतिकाल के अन्तिम श्रेष्ठ आलंकारिक कवि के रूप में की जाती है। इनके पिता का नाम मोहनलाल भट्ट था। इनका जन्म सन् 1753 में मध्यप्रदेश के सागर नामक स्थान में हुआ तथा मृत्यु सन् 1833 में कानपुर में। इन्होंने अपने जीवनकाल में अनेक स्थानों का भ्रमण किया तथा सागर नरेश रघुनाथराव अप्पा महाराज जैतपुर, सुमरा निवासी नौने प्रजुनसिंह, दतिया नरेश महाराज पारीसित, गुजाउदोला के जागीरदार गोंसाई अनूपगिरि। (उपनाम हिम्मत बहादुर), सितारा-नरेश रघुनाथराव, जयपुर-नरेश प्रतापसिंह और उनके सुपुत्र जगतसिंह, उदयपुर-नरेश महाराज भीमसिंह, खालियर नरेश दौलतराव सिन्धिया आदि अनेक राजाओं के आश्रय में रहे। इन्होंने अपने प्रत्येक आश्रयदाता के लिए प्रशस्ति-मूलक रचनाएँ लिखी। वार्यव्य में ये कानपुर आ गए और वहाँ रहते हुए इन्होंने दो ग्रंथ-प्रबोध-पचासा तथा गंगा सहरी लिखे। पद्माकर भट्ट ने अपने जीवनकाल में सात मौलिक ग्रंथों की रचना की। हिम्मत बहादुर विरुदावली, पद्माभरण, जगद्विनोद, प्रबोधपचासा, गंगा सहरी, प्रतापसिंह विरुदावली और कलि-पच्चीसी। इन ग्रंथों के अतिरिक्त इन्होंने पर्याप्त स्फुट छंद भी लिखे तथा बाल्मीकि रामायण हितोपदेश आदि संस्कृत ग्रंथों के अनुवाद भी किए।

पद्माकर के काव्य का अनुशीलन करने पर यह पता चलता है कि शृंगार, भक्ति तथा राजप्रशस्ति इनके काव्य के मुख्य प्रतिपाद्य विषय हैं और इन तीनों ही विषयों की अभिव्यक्ति में इन्हें पूर्ण सफलता प्राप्त हुई है। इनकी सफलता का मूल आधार है कव्य तथा अभिव्यक्ति की समशीलता। ये अन्य अनेक रीतिकालीन कवियों के समान भावों के साथ खिलवाड़ करते हुए उसे उपहास की सीमा तक पहुँचने के स्थान पर अद्भुत कल्पना-शक्ति का ऐसा प्रयोग करते हैं कि भावों की सरलता तथा मधुरता पाठक के हृदय पर अपना आह्लादक प्रभाव छोड़ जाती है। वस्तुतः इनमें केशव के समान, पंजी अन्त-दृष्टि मतिराम के समान भावों की सरलता तथा विद्वानों के समान अपूर्व कल्पना-शक्ति परिलक्षित होती है। दुरुहता का परित्याग करते हुए, भावानुरूप शब्द योजना के माध्यम से सगीत-सृष्टि कर कव्य का हृदयस्पर्शी, बिम्ब प्रस्तुत कर देना इनके काव्य-शिल्प की अनूठी विशेषता है। इनकी काव्य-भाषा की इन्ही विशेषताओं को देखते हुए आलोचक प्रवर आचार्य

रामचन्द्र गुप्त को लिखना पड़ा—“कहीं तो इनकी भाषा सिंगध, मधुर पंदावली द्वारा एक सजीव भावभरी प्रेममूर्ति खड़ी करती है, कहीं भाव या रस की बारा बहाती है, कहीं अनुप्रासों की मिश्रित भंकार उत्पन्न करती है, कहीं वीरदर्प से क्षुब्ध वाहिनी के समान झकड़ती और फड़कती हुई चलती है और कहीं प्रशान्त सरोवर के समान स्थिर और गंभीर होकर मनुष्य जीवन की विश्रान्ति की छाया दिखाती है। भाषा की ऐसी अनेकरूपता गोस्वामी तुलसीदास में ही दिखाई देती है।”<sup>19</sup>

इसी क्रम में दिनकर जी का मत भी द्रष्टव्य है, जिसमें पद्माकर की आकर्षक चित्रयोजना की प्रशंसा करते हुए कहा गया है कि “पद्माकर के हाथ में जो कलम थी, वह विचार कम, चित्र अधिक उठाती थी। दोनों में श्रेष्ठ कौन है? विचार उठानेवाला या चित्र बनानेवाला? कहना कठिन है। किंतु, जहाँ काव्य कला का पर्याय माना जाता है, वहाँ चित्रकारी कविता का बहुत बड़ा गुण बन जाती है।”<sup>20</sup> उदाहरणार्थ देखिए—

हेरि हरे मुसकाय रही,  
भँचरा मुख दै वृषभानुकिशोरी ।

+ + +

नैन नचाइ कह्यो मुसुक्याइ  
सला फिर भाइयो सेसन होरी ।

## कुलपति मिश्र

रीतिकालीन कवियों में कुलपति मिश्र का विशिष्ट स्थान है। इन्होंने स्वयं अपने आपको आगरा का निवासी बतलाया है और ऐसा संकेत रस-रहस्य नामक पुस्तक में दिया है। कुछ लोगों की यह धारणा भी है कि कुलपति मिश्र रीतिकाल के प्रसिद्ध कवि बिहारी के भानजे थे। ये कूर्मवंशीय महाराजा जयसिंह के पुत्र रामसिंह के आश्रय में रहते थे। इनकी प्रसिद्ध रचना रस-रहस्य, मुक्ति-तरंगिणी, द्रोण-पर्व, नल-शिशु, संग्राम-सार आदि है। रस-रहस्य में काव्यांगों का विवेचन किया गया है। नल-शिशु में नायिका भेद की व्यापक चर्चा है, इन्होंने अपने साहित्य शास्त्र विषयक विवेचन के लिए काव्य-प्रकाश और साहित्य-दर्पण से काफी प्रभाव ग्रहण किया है। उल्लेखनीय बात यह है कि इन ग्रंथों में कुलपति ने अनुवाद मात्र प्रस्तुत नहीं किया है। अनेक स्थलों पर इनकी मौलिक उद्भावनाएँ भी देखने को मिलती हैं। यही कारण है कि रीतिकाल आचार्य कवियों की श्रेणी में आते हैं। इतिहासकारों ने कुलपति मिश्र को आचार्यत्व की दृष्टि से प्रथम श्रेणी का, और कवित्व की दृष्टि से द्वितीय श्रेणी का कवि माना है। इनकी सरस कविता का यह उदाहरण देखिए—

ऐसिय कुंज बने छवि पुंज रहें धलि गुंजत यों मुख लीजें ।  
 नैन बिसाल हिये बनमाल बिलोकत रूप-मुधा भरि पीजें ।  
 जामिनी जाम की कोन कहै जुग जात न जानिए ज्यो छिन-छीजें  
 भानंद यों उमग्यो ही रहें बिय मोहन को मुख देखिबो कीजें ॥

इस प्रकार कह सकते हैं कि कुलपति मिथ रीतिकाल के कवि धाचार्य के रूप में विख्यात हैं तथा इन्हे चितामणि के समकक्ष रखा जा सकता है, किन्तु काव्यत्व में ये चितामणि से पीछे ही ठहरते हैं ।

**कुमारमणि :**

कुमारमणि भट्ट वत्सगोत्री, तलंग ब्राह्मण थे । इनके पिता का नाम शास्त्री हरियस्तम भट्ट था । इनके पूर्वज 14-15वीं शताब्दी में दक्षिण भारत से मध्य भारत में आकर बस गये थे । कुमारमणि का जन्म सं. 1720 से 25 के बीच मानना चाहिए । इनके गुरु मण्डन कवि के पुत्र पुरुषोत्तम थे । इनके बनाये संस्कृत-ग्रंथ हैं, "रसिक-रंजन", "कुमार सप्तशती" तथा हिन्दी रचना है "रसिक रसाल" ।

"रसिक रसाल" की रचना सन् 1719 ई. में हुई थी । इसका प्रमुख आधार "काव्यप्रकाश" है जैसा कि इनके अंतिम और प्रारम्भिक दोहे से स्पष्ट होता है :-

रस सागर रवि-नुरग विष्णु संवत मधुर वसन्त ।  
 विकस्यो "रसिक रसाल" सखि, हुनसत मुहृदय सन्त ॥  
 काव्यप्रकाश विचार कछु रवि भाषा में हाल ।  
 पंडित सुकवि कुमारमणि कीन्हों रसिक रसाल ॥

इसमें काव्य-प्रयोजन, काव्य-कारण तथा उत्तम, मध्यम, अधम काव्य का निरूपण हुआ है । ग्रन्थ के बीच-बीच में कड़ी संस्कृत के ग्रंथों के मत तथा ब्रज भाषा गद्य की व्याख्या भी दी गयी है । छोटी-छोटी व्याख्याएँ इनके लक्ष्यों और उदाहरणों को स्पष्ट करने वाली हैं । उत्तम काव्य के भीतर विस्तार से रस, नायिका-भेद का ही वर्णन हुआ है । यों भलंकार, चित्र काव्य गुण काव्य-दोष आदि का वर्णन है । वियोग शृंगार को कुमारमणि ने तीन प्रकारों में विभाजित किया है-वर्तमान भूत और भविष्यत् और इसके बाद प्रवास, वरुणात्मक, मान तथा पूर्वानुराग हैं । रस-वर्णन के प्रसंग में स्थायीभाव का एक अलग अध्याय है, नव रसों के प्रतिरिक्त इन्होंने दसवें वास्तव्य रस का भी उल्लेख किया है । नायिका-भेद के प्रसंग में भी कुछ नवीन नाम, जैसे प्रौढ़ के उन्नतयीवना, वक्रवचना, लघुसज्जा आदि दिए हैं "रसिक रसाल" में काव्यांगों का पूरा विवेचन है और यह उत्तम ग्रन्थों में परिगणित किया जाता है ।



## सोमनाथ :

सोमनाथ माथुर ब्राह्मण नीलकण्ठ मिश्र के पुत्र थे । ये भरतपुर के महाराज वदनमिह के कनिष्ठ पुत्र प्रतापसिंह के यहां रहते थे । इन्हीं के लिए इन्होंने अपने प्रसिद्ध ग्रंथ "रस रसोपनिधि" की रचना सं. 1794 में की थी । इनके बनाये अन्य ग्रंथ हैं—“शृंगारविलास”, “कृष्ण लीलावती”, “पंचाध्यायी”, “सुजान विलास” और “माधवविनोद” । इनमें से “रसोपनिधि” और “शृंगार विलास” काव्यशास्त्र से सम्बद्ध ग्रंथ हैं और अभी तक अप्रकाशित हैं । “शृंगार विलास” वस्तुतः स्वतन्त्र ग्रंथ नहीं है । “रसोपनिधि” में वर्णित नायिका भेद की सामग्री में नाममात्र का परिवर्तन करके इसे यही नाम दे दिया गया है । यह ग्रंथ पूर्ण रूप से उपलब्ध नहीं है । रसोपनिधि विविध काव्यांग निरूपक ग्रंथ है । इसमें शास्त्रीय लक्षण अधिकांशतः दोहे अथवा सोरठे में एक दल में प्रस्तुत किए गए हैं और षोडश्यों में पूर्ण छन्द में । उदाहरण के लिए अधिकतर कवित्त-सर्व्यों का प्रयोग हुआ है । ग्रंथ में कही-कही गद्य का भी प्रयोग किया गया है, पर उसमें शास्त्रीय विवेचन, प्रस्तुत न किया जाकर अधिकतर लक्षण उदाहरण का समन्वय मात्र प्रस्तुत किया गया है । इस ग्रंथ में काव्यस्वरूप, शब्द शक्ति, ध्वनि, रस, नायक-नायिका भेद, गुणीभूति व्यंग्य, दोष, गुण और भलकार के अतिरिक्त छन्द का भी निरूपण किया गया है । इस ग्रंथ के निर्माण में सोमनाथ ने मम्मट, विश्वनाथ और मानुमिश्र के ग्रंथों के अतिरिक्त तुलसीदास के 'रसुरहस्य' तथा जमवन्तसिंह के “माधवभूषण” से सहायता ली है ।

ग्रंथ-निर्माण का उद्देश्य सुबोध और ललित शैली में सुकुमार-बुद्धि पाठकों को काव्यशास्त्रीय आरम्भिक ज्ञान देना प्रतीत होता है । यही कारण है कि वर्ण्य सामग्री के निर्वाचन में उन्होंने सरल मार्ग का अवलम्बन किया है तथा वे इसे अत्यन्त संक्षिप्त और किन्हीं स्थलों में अपूर्ण रूप से प्रस्तुत करते चले गये हैं । उदाहरणार्थ काव्यहेतु-प्रसंग में इन्होंने मम्मट-सम्मत “अभ्यास” का तो उल्लेख किया है, पर शक्ति और व्युत्पत्ति का नहीं । शब्दशक्ति-प्रकरण में आर्थी-अर्थजना के दस वैशिष्ट्यों में से केवल चार पर प्रकाश डाला है । रसप्रकरण में भरत-भूष के चार व्याख्याताओं में से केवल एक भमिनवगुप्त के सिद्धांत की चर्चा की है और वह भी चलती सी । दोष-प्रसंग में केवल 19 दोषों का निरूपण किया है । इसी प्रकार नायक नायिका भेद प्रसंग तथा भलकार-प्रकरण को छोड़कर लगभग सर्वत्र यही स्थिति है । फिर भी इस ग्रंथ का महत्व कम नहीं है । इसकी प्रमुख विशेषता है शास्त्रीय भाग का सरल भाषा में प्रतिपादन । उदाहरण के लिए देखिए:—

काव्य-प्रयोजन—

कीरति वित्त विनोद करु घति मगल को देति ।

करं मतो उपदेग नित बहु करिषि घित चेति ॥

रति-लक्षण—

इष्ट-मिलन की चाह जो रति समुहो से मिलत ।

विभावना प्रथम—

विना हेतु जहँ कारण सिद्ध । सो विभावना जानि प्रसिद्ध ॥

इस ग्रंथ की अन्य विशिष्टता यह है कि इसमें ध्वनि और उसके अन्तर्गत रस तथा नायक नायिका भेद जैसे विशाल प्रसंगों को छोटी-छोटी 12 तरंगों में विभक्त करके पाठक को इनकी विशालता के मय से चचा लिया गया है ।

इस ग्रन्थ के उदाहरणों की सरसता का एक नमूना लीजिए—

रवि भूपन आई अलीन के संग तें,  
सामु के पास विराजि गई ।  
मुख चंद मऊपनि सों ससिनाय,  
सब घर में छवि छाजि गई ।  
इनको पति ऐहै सवार सखी कछो,  
यो मुनि कै हिय लाजि गई ।  
मुख पाइकै, नार नवाइ तिया,  
मुस वसाई कै नीन मे भाजि गई ॥

रसिक गोविन्द :—

रसिक गोविन्द बुन्देलखण्ड-निवासी महात्मा हरिदास के गद्दी-शिष्य थे । इनका कविता-काल सन् 1793 से 1833 ई. माना जाता है । इनके बनाये गये ग्रन्थों का पता चलता है किनमें अधिकांश कृष्ण-भक्ति सम्बन्धी है । एक ग्रंथ “रसिक गोविन्दा-नन्दधन” में काव्यशास्त्र-विषयक सामग्री है । रसिक गोविन्दा नन्दधन की रचना सन् 1801 ई. में हुई थी । इसके अन्तर्गत अलंकार, गुण, दोष, रस तथा नायक-नायिकाओं का बड़ा विशद वर्णन है । इसमें लक्षण ब्रजभाषा गद्य में तथा उदाहरण सरस ब्रजभाषा पद्य में हैं । प्रश्नोत्तरों द्वारा काव्यशास्त्र सम्बन्धी अनेक शक्यों का समाधान किया गया है । लक्षण और उदाहरण दोनों में ही संस्कृत के ग्रन्थों में किये गये लक्षण उदाहरणों के अनुवाद से है और बीच-बीच में “ग्रन्थकर्ता को मत” देकर निजी विचार रसिक गोविन्द ने दिये हैं । प्रमुखतया इस ग्रन्थ के आधारभूत ग्रन्थ ‘नाट्यशास्त्र’, ‘अभिनव-भारती’ ‘ध्वन्यालोक’, ‘काव्यप्रकाश’, ‘सहित्य दर्पण’, आदि हैं । प्रधानतया रसवादी लेखक हैं और “रसिक गोविन्दानन्दधन” 19वीं शताब्दी के प्रारम्भ में लिखे हुए महत्वपूर्ण ग्रंथों में है ।

प्रतापसाहि :

प्रतापसाहि बुन्देलखण्ड-निवासी रतनेस बन्दीजन के पुत्र थे । इनके आश्रय-दाता चरखारी (बुन्देलखण्ड) के महाराज विक्रमसाहि “शिवसिंह सरोज” के अनुसार

ये कवि महाराज छत्रसाल परनापुरन्दन के यहां भी रहे थे। इनका रचनाकाल सं. 1880 से 1900 तक माना जाता है। इनके द्वारा रचित ये ग्रंथ कहे जा सकते हैं—'जयसिंह-प्रकाश', 'शृंगारमंजरी', 'व्यंग्यार्थकौमुदी', 'शृंगार शिरोमणि' 'भलंकार-चिन्तामणि', 'काव्यविनोद' और 'जुगल नखशिख'। इनके अतिरिक्त अपने 'काव्य-विलास' ग्रन्थ में इन्होंने 'रसचन्द्रिका' ग्रन्थ का भी उल्लेख किया है। 'जयसिंह प्रकाश' को छोड़कर शेष सभी काव्यशास्त्रीय ग्रन्थ प्रतीत होते हैं। इनमें से केवल दो ग्रन्थ उपलब्ध हैं—'काव्यविलास' और 'व्यंग्यार्थकौमुदी'। इनके अतिरिक्त इन्होंने 'भाषा भूषण' (जसबन्तसिंह कृत), 'रसरज' (मतिराम कृत), 'नखशिख' (बलमद्र कृत), और 'सतसई' (सम्मवतः बिहारी कृत) — इन ग्रंथों की टीकाएँ भी लिखी हैं।

व्यंग्यार्थकौमुदी ग्रन्थ की रचना संवत् 1822 में हुई थी। इसके दो भाग हैं—मूलभाग और वृत्तिभाग। लगभग सम्पूर्ण मूलभाग में इन्होंने भानुमिश्र के नायक-नायिका-भेदों को लक्ष्य में रखकर उदाहरण प्रस्तुत किये हैं और गद्यबद्ध वृत्ति-भाग में प्रत्येक उदाहरण से सम्बद्ध नायक-भेद अथवा नायिका-भेद का तथा शब्द शक्ति और भलंकार के भेद का निर्देश करके इन भेदों के सामान्य-परिचयात्मक लक्षण भी प्रस्तुत किये हैं। इस प्रकार वृत्तिभाग से समन्वित यह एक लक्षण ग्रन्थ है और इसके बिना मूलतः लक्ष्य-ग्रन्थ। निस्तन्देह यह अपने प्रकार का विचित्र प्रयोग है। सम्भव है ऐसे ग्रन्थ उस युग में ग्रन्थ भी लिखे गये हों। लगभग इसी आदर्श पर लिखित राव गुलाबसिंह-प्रणीत 'वृहद् व्यंग्यार्थकौमुदी' नामक प्रकाशित ग्रन्थ हमारे देखने में आया है। स्पष्ट है कि प्रतापसाहि का उक्त ग्रन्थ मूलतः ध्वनि तथा व्यंग्यार्थ का विवेचक ग्रंथ नहीं है, जैसा कि लगभग सभी हिन्दी-साहित्य के इतिहासकारों ने माना है।

'काव्य विलास' का निर्माण सं. 1886 में हुआ। यह विविध काव्यागनिरूपक ग्रन्थ है। इसमें काव्यस्वरूप, शब्दशक्ति, ध्वनि, रस, गुणीभूत व्यंग्य, गुण और दोष का निरूपण है। इनमें नायक-नायिका-भेद और भलंकारों का निरूपण नहीं है। इसमें यथोक्त गद्य का भी प्रयोग किया गया है। इस ग्रन्थ के आरम्भ में ही काव्य-लक्षण-प्रसंग के अन्तर्गत भीषण भ्रान्तियों को देखकर ग्रन्थकार के प्रति अश्रद्धा उत्पन्न हो जाती है, पर भागे वस्तुस्थिति लगभग संमेल जाती है। 'आगामी प्रकरणों में जो अशुद्ध विवेचन है, वे इतने भ्रामक नहीं हैं। उदाहरणार्थ शब्दशक्ति प्रकरण में संकेतग्रह-प्रसंग अशुद्ध है। लक्षणमूला व्यंजना के भेद अशास्त्रीय हैं। लक्षण के भेदोपभेदों की गणना शिथिल है। दोष-प्रकरण में च्युत संस्कृति, संदिग्ध, विरुद्ध-मतिकृत, अपुष्ट आदि दोषों के लक्षण अथवा उदाहरण अशुद्ध हैं। इसी प्रकार इसके गुण-प्रकरण भी नितान्त शिथिल एवं अव्यवस्थित है। इसके अतिरिक्त इस ग्रन्थ में नाममात्र के लिए भी कोई मौलिकता नहीं है। निस्तन्देह इस ग्रन्थ

मिथ भास्वमम्मत है, पर पद्य एवं गद्य-भाषा की प्रसामर्थता इन्हें स्पष्ट करने में नतान्त अनुपयुक्त सिद्ध हुई है। ग्रन्थ के अधिकांश भाग में किसी संस्कृत के प्राचार्य का आधार न ग्रहण कर कुल पति का आधार से सेना लेपक में धातमविश्वास के प्रभाव का सूचक है। पर इतना अवश्य कहा जा सकता है कि काव्यशास्त्रीय विषय से ये अवगत अवश्य थे, क्योंकि इनके अधिकांश उदाहरण भास्व-सम्मत एवं विशुद्ध हैं। ये उदाहरण काव्य-गोष्ठ्य से भी पूर्ण हैं।<sup>21</sup> इनके दो पद्य लीजिए—

मनिमय मन्दिर के प्रांगण मनोषी बाल,  
 बैठे गुरु लोगन में सोमा सरसाइ के।  
 गरक गुलाब नीर, प्ररक उसीरन के,  
 राखे उन घोरन सुगंध बगराइ के।  
 कहै परताप पिय नैन के इसारतनि,  
 सारति जनाई मुख मृदु मुसकयाइ के  
 बोली नहि धोम बधु सुन्दरि सुजान रही,  
 पुण्डरीक-भुमन सोहायी दिसराइ के

( 2 )

तइसे तइता बहूँ घोरन से,  
 छिति छाड़ सेगीरन-की-सहरें।  
 मदमाते महा गिरिशृंगन पे,  
 मन मंजु मयूरन के कहैं।  
 इनकी करनी बरनी न परे,  
 मगरूर गुमानन सों गहरें।  
 घन ये नम-मंडल में छहरें,  
 छहरें कहूँ जाय, कहूँ ठहरें॥

श्याल कवि.—

श्याल कवि मथुरा के निवासी सेवाराम वन्दीजन के पुत्र थे। इनका रचना काल सन् 1822 से 1861 तक माना जाता है। श्याल कवि ने अनेक ग्रन्थ लिखे हैं, जैसे “गोपी पचीसी” “कृष्णचन्द्र जू की नखशिख”, “कवि-दर्पण”, “दूषण दर्पण”, “अलंकार-भ्रमभंजन”, “रसिकानन्द” और “रसरंग”। अन्तिम चार रीतिशास्त्र से सम्बन्धित हैं। कवि दर्पण तथा “दूषण दर्पण” में कवि शिक्षा और दोषों का तथा “अलंकार-भ्रमभंजन” में अलंकार का विवेचन हुआ है। “रसिकानन्द” और “रसरंग” में दो रस-ग्रंथ हैं। “रसिकानन्द” में नायिका नायक भेद, हाव-भाव और रस वर्णन है पर इसमें उदाहरणों का ही विशेष वर्णन प्राया है। श्याल के रस-सम्बन्धी विचार “रसरंग” में प्रकट हुए हैं। “रसरंग” 1847 ई.

की रचना है, इसमें दोहों में रस रसांगों के लक्षण दिए गए हैं। ये लक्षण संक्षिप्त होते हुए भी स्पष्ट हैं। रसों का विवेचन बहुत से कवियों ने किया है, पर ग्वाल के "रसरंग" में प्रकट विचार अपनी विशेषता रखते हैं। ग्वाल मन से पैदा हुए विकार को भाव मानते हैं—“जनक जामु को मन कहैं जन्म जो कछु विकार। तासों कहिये भाव है .....” ये भाव चार प्रकार के हैं—विभाव, स्थायी, अनुभाव और संचारी। आलम्बन को ग्वाल ने स्थायी भाव का कारण माना है। कारण का अर्थ इनके विचार से किसी की उपस्थिति को प्रकाश में लाने की बात है, जिससे यह पता लगता है कि प्रमुख वस्तु कहाँ थी। कुछ इसी प्रकार का लक्षण इनका अनुभाव का भी है “मन विकार उपजति जु है जिहि करि जानी जाय।” अतः विभाव और अनुभाव के लक्षणों में समानता है। हम यही कह सकते हैं कि विभाव की उत्पत्ति और विस्तार के कारण है और अनुभाव प्रबुद्ध एवं उद्दीप्त भाव के घातक है। ग्वाल ने प्रत्येक रस के अनुभावों का वर्णन अलग अलग किया है।

“देव की भाँति ग्वाल ने साहित्यिक भावों को अनुभावों के अन्तर्गत न मानकर संचारी भावों के अन्तर्गत माना है। संचारी भावों के दो भेद देव ने किए हैं—कायिका और मानसिक। ग्वाल ने उन्हें तनज और मनज कहा है। तनज सात्विक संचारी है और मनज अन्य। ग्वाल ने कहा है कि जो जिस रस का स्थायी भाव है, जब तक उसमें है तब स्थायी है, पर अपने रस को छोड़कर जब दूसरे में जाता है, तब व्यभिचारी हो जाता है। सात्विक भावों के प्रसंग में भी ग्वाल ने एक मनीनता रखी है। वह यह मानते हैं कि प्रत्येक ज्ञानेन्द्रिय से आठ सात्विक भाव प्रकट होते हैं। इस प्रकार प्रकट चालीस भावों में आठ सात्विक और शेष संचारी भाव हैं।”<sup>22</sup>

ग्वाल ने भी रस के दो भेद स्वीकार किए हैं—लौकिक और अलौकिक। उन्होंने रस को ब्रह्मानन्द के समान स्वीकार किया है। अलौकिक रस के तीन भेदों स्वापनिक, मनोरथिक और औपनयनिक—के ग्वाल ने नौ भेद माने हैं जो नवरस हैं। देव ने इन तीन को अलौकिक माना है और लौकिक रस के नव भेद प्रसिद्ध रस माने हैं। दोनों की धारणाओं में यह अन्तर है। ग्वाल की धारणा “रस तरंगिणी” के अनुसार है। देव की धारणा अपनी है और अधिक यथार्थवादी है। मानुदत्त ने लौकिक के छः भेद माने हैं। शृंगार, मायिका-भेद आदि के वर्णन “रसरंग” में बड़े ही रोचक हैं और यह काव्य की दृष्टि से भी सुन्दर अन्य है। आठ उमंगों में यह रस-ग्रंथ समाप्त हुआ है।

**तोषः—**

तोष-निबि विगरीर (इल. २. ३. ६) के निवासी थे। इनके लिखित तीन ग्रंथों में उल्लेख मिलता है—“गुणनिबि” (1691), “नव-विज” और “विजय चरित”।

इन ग्रंथों में "सुधा-निधि" विशेष महत्व रखता है। इसमें रस वर्णन के माध्यम से राधाकृष्ण की विलाम लीलाओं का वर्णन है। इसमें नवों रसों की विवेचना की गयी है। इसमें लक्षण दोहों में दिये गये हैं। उदाहरण कवित्त, सबैया, छप्पय आदि छन्दों में हैं। इनकी रचना का एक उदाहरण द्रष्टव्य है :

तो मन में रवि को प्रतिबिम्ब परे किरन सो घनी सरसाती ।  
भीतर हो रहि जाति नहीं, भ्रंखियाँ चकाचोधि दूवे जाति हैं राती ।  
बैठि रहो बलि कोठरी में कहि तोष करो बिनती बहु भांती ।  
सारसी नैन लँ भारसी सो भ्रंग काम कहा कठि घाम में जाती ॥

**रसलीन :—**

रसलीन का वास्तविक नाम सैयद गुलाब नबी था। ये बिलग्राम जिला हरदोई के रहने वाले थे। इनके बनाये दो ग्रन्थ प्रसिद्ध हैं—“भ्रंगदर्पण” और “रसप्रबोध”। प्रथम ग्रन्थ की रचना सं. 1794 में हुई और द्वितीय ग्रन्थ की सं. 1798 में। “भ्रंगदर्पण” में भ्रंगों का उपमा-उत्प्रेक्षा से युक्त चमत्कारपूर्ण वर्णन है। निम्नलिखित प्रसिद्ध दोहा इसी ग्रन्थ का है—

अमिय हलाहल मदभरे, श्वेत श्याम रतनार ।  
जियत मरत भुकि-भुकि परत, जेहि चितवत इक बार ॥

“रस प्रबोध” ग्रन्थ में नवरसों का निरूपण है। रीतिकालीन ग्रन्थ ग्रन्थों के समान इस ग्रन्थ का भी अधिकतर भाग शृंगार रस तथा उससे सम्बद्ध नायक-नायिका-भेद-प्रसंग को समर्पित हुआ है। इसके कुछेक स्थलों में केशव-प्रणीत “रसिकप्रिया” से भी सहायता ली गई है। इस ग्रन्थ में वर्णित उद्धुद्धा और उद्धोद्धितानामक नायिका-भेदों के लिए “शृंगार मंजरी” नामक संस्कृत-ग्रन्थ की साक्षात् ग्रथवा प्रसाक्षात् रूप में आधार माना जा सकता है। रसलीन की कविता का सरस काव्य-चमत्कार देखिए—

दीपक ली भाँपति हुती ललन होति यह बात ।  
ताहि चलत अब फूल ली बिगसन लाग्यो गत ॥  
सजे श्वेत भूपन वसन जोन्ह माँहि न लखाय ।  
पट उधरत घन वदन द्युति चमकि द्वैज सी जाय ॥  
सौतिन मुख निसि-कमल मो निय-चल भये चकोर ।  
गुरुजन मन-सागर मये लखि दुसहिन मुख ओर ॥  
तिन सै सब-जीवन मिले भेद न जान्यो जात ।  
प्रात समे निसि-छोस के दोउ भाव दरसात ॥  
राधा-तन फूलन मिलो पातन हरि को भात ।  
नूपुर-ध्वनि खग-धुनि मिली भले बने सब सात ॥

## वेनीप्रवीन :—

वेनीप्रवीन तखनऊ के निवासी थे। "शृंगार भूषण", "नवरस-तरंग" (1784) नामक ग्रन्थों का निर्माण किया था। नवरस तरंग इनका सर्वश्रेष्ठ ग्रन्थ है। इसका वर्णविषय रस और नायिका-भेद है। "नवरस तरंग" में बंदना और आश्रयदाता के परिचय के बाद रस-लक्षण, जो सामान्य धारणा को ही व्यक्त करता है। शृंगार और नायिका-भेद उसके बाद है। अनेक आधारों पर नायिका-भेद परभाव नायक-भेद और फिर उद्दीपन, अनुभाव और संचारी भावों का वर्णन है। शृंगारेतर रसों का अन्त में संक्षिप्त वर्णन है, फिर भी लक्षण स्पष्ट और पूर्ण तथा उदाहरण अच्छे हैं। लक्षणों में रसों के वर्ण, स्थायी, संचारी, आलम्बन आदि का भी संकेत किया है। कुछ रसों का शृंगार-मिश्रित वर्णन भी है, जैसे शृंगार मिश्रित कण्ठा रस, शृंगार-मिश्रित वीर रस। मुद्धवीर का नाम इन्होंने रनवी दिया है। बीच-बीच में इन्होंने "शृंगार भूषण" ग्रन्थ से भी उदाहरण दिए हैं। इनका हाव तथा रस वर्णन "नाट्यशास्त्र" के अनुसार है।

## उजियारे :—

विवेचन-शैली और विवेचन-आधार के वैशिष्ट्य के कारण इस काल के सर्वरस-विवेचकों में कवि उजियारे का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। इनके विषय में ज्ञातव्य है कि ये वृन्दावन-निवासी मनाङ्ग ब्राह्मण नवलशाह के पुत्र थे तथा सन् 1780 के आसपास विद्यमान थे। इनके द्वारा लिखे हुए "जुगल रस प्रकाश" और "रसचन्द्रिका" नामक दो ग्रन्थ उपलब्ध होते हैं जिनकी रचना इन्होंने सन् 1780 में क्रमशः हापरस-निवासी चैतमुख के पुत्र जुगलकिशोर दीवान एवं जयपुर निवासी छाजूराम वैश्य के सुपुत्र दीलतराम के लिए की। ये दोनों ग्रन्थ शीर्षक और कलेवर की दृष्टि से यद्यपि भिन्न हैं, तथापि दोनों का विवेच्य-विषय एक ही है—"रसचन्द्रिका" के 16 और "जुगल रस प्रकाश" के 12 प्रकाशों में रस-सामग्री और विभिन्न रसों का विवेचन ही विस्तारपूर्वक नहीं किया गया है। दोनों में छन्द भी लगभग एक से हैं, अन्तर केवल इतना ही है कि "रस चन्द्रिका" के अन्त में रसरोग शीर्षक से रस-विरोध विषयक चर्चा "जुगल रस प्रकाश" की तुलना में अधिक है। इनसे विवेचन का आधार मूलतः भरत का "नाट्यशास्त्र" ही रहा है। इसके कवित्व की जानकारी हेतु ये दो छन्द ही पर्याप्त हैं :—

1— बिसरि गई है लरिबाई की सुपारी बानि

घाई बरनाई तरुनाई की झकोर सौं ।

अंगनि अंगन की उमन उमगन लागी

सुमगन लागी हो न कटि छटि छोर सौं ॥

उजियारे प्यारे के सनेह बहचारिनि सौं

पूरि राखे श्रवण सुपारे धोर छोर सौं ।

मंद मंद बिहंसनि मैं तोलि तोलि

मोत बिन सीने सास सोचन की कोर सौं ॥

2— येह सनेह कथानि कहै गुरु सोग की साज हिये हटकी है ।

ऊँचे भटानि चढ़े उतरै सु करै मनु कोटि कसा नटकी है ॥

सेलिने की मिसु कैं उजियारे पियारे के भौन मट्ठ भटकी है ।

श्यासनि की वह डीठि बिसाल गुपाल के गालनि पै भटकी है ॥

**रामसिंहः—**

इस काल के भ्रलंकार और रस-निरूपण आचार्यों में महाराज रामसिंह का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। इनके विषय में केवल इतना ही ज्ञातव्य है कि ये मरवरगढ़ के राजा छत्रसिंह के पुत्र थे। इन्होंने अनेक ग्रन्थ लिखे हैं जिनमें 'जुगलविलास', 'भ्रलंकारदर्पण', 'रसशिरोमणि' और 'रसनिवास' प्रसिद्ध हैं। इनमें 'जुगलविलास' देव के 'मष्टयाम' के समान नायक-नायिका की दिनचर्या के वर्णन का ग्रन्थ है। 'भ्रलंकार दर्पण' के भीतर 'कुलवयानन्द' के आधार पर भ्रलंकार-विवेचन किया गया है। 'रसशिरोमणि' 'रसमंजरी' के आधार पर रचा गया नायक-नायिका भेद और शृंगार रस विवेचन सम्बन्धी ग्रंथ है, जबकि 'रसनिवास' में रसमंजरी, रसतरंगिणी, साहित्यदर्पण, रसिकप्रिया आदि के आधार पर नायक-नायिका-भेद के प्रतिरिक्त स्थायी भाव, अनुभव, सात्विक भाव, संचारी भाव आदि के रूप में रसावयवों और विभिन्न रसों के वर्णन के साथ रसदृष्टि, रस-भाव-सम्बन्ध, रस-भाव-भ्रलंकार-सम्बन्ध, रस-विरोध, रसानास आदि का मनोयोगपूर्वक विवेचन किया गया है।

'अहाँ तक महाराज रामसिंह के कवित्व का प्रश्न है, उसकी दृष्टि से ये इस काल के मतिराम—जैसे प्रथम ध्रेणी के कवियों में बिना किसी संकोच के परिगणित किए जा सकते हैं। कल्पना की ऊँची उड़ान ने इनके बिम्बों की कुछ ऐसावैशिष्ट्य प्रदान किया है कि उससे इस रससिद्ध कवि की रसवादी दृष्टि सहज ही प्रमाणित हो जाती है। इधर भाषा के स्वच्छ एवं संगीतात्मक प्रयोग ने इनके बिम्बों की आकर्षण-क्षमता को द्विगुणित कर दिया है। वास्तव में ये आचार्य-कर्म के समान ही अपने कवि-कर्म में भी पूर्णतः सफल है।'<sup>23</sup> उदाहरणार्थ, इनके ये छन्द प्रस्तुत हैं :—

1— तिय बँठी सहेलिन बीच हुती मनमोहन की मन ध्यान धरै ।

पिय आइ जहाँ हँसि बाँह गही सुख पाइ करै मुख नाहि ररै ॥

सखिपानि दै सैनि बिदा करिक हरि अंक भयंकमुखी को मरै ।

सरकाति सी आबति नीरै खरे नखरेन सी साज के लागै मरै ॥



2— षट दावे पाटी गहे, सोचति तिय पिय संग ।

मृग विसाल नैननि लखै, रहति समेटे अंग ॥

3— लाल अकुलाइ बिन बास के विलोकैं बोलि

चले गए आइ करि सदन के तीर सों ।

सुनिकैं पियारी चढ़ि तुरत भटारी नाहि

देखे मनमोहन को सोचनं अघोर सों ॥

### चन्द्रशेखर वाजपेयी :—

चन्द्रशेखर वाजपेयी का जन्म सन् 1798 ई. में उत्तर प्रदेश के जिला फतहपुर के भोजाबाद ग्राम में वाजपेयी ब्राह्मण परिवार में हुआ । इन्होंने अपने जीवन काल में 8 ग्रंथ लिखे—“हम्मीर हठ”, “नखशिख”, “रसिकविनोद”, “वृन्दावन शतक”, “मुरूपंचाशिका”, “ज्योतिष का राजक”, “माधवी वसंत”, “हरिमत्त विलास”, और “राजनैतिक-विषयक ग्रंथ” । इनमें “नखशिख” और “रसिकविनोद रीति-ग्रन्थ है—एक में नायिका के नखशिख का वर्णन है तो दूसरे में नायक-नायिका-भेद और नवरस-निरूपण मानुदत्त मिश्र की “रसमंजरी” और “रसतरंगिणी” के आधार पर है । “हम्मीर हठ” वीरकाव्य है जिसमें इन्होंने भारतीय इतिहास के गौरव महाराज हुम्मीददेव और दिल्ली के बादशाह अलाउद्दीन के युद्ध का वर्णन पटियाला नरेश महाराज नरेन्द्रसिंह की आज्ञा से सन् 1845 ई. में “हम्मीर हठ” नामक चित्रावली के आधार पर किया है ।

काव्य में विषय-वर्णन यद्यपि आदिकालीन कवियों के काव्यों की तरह परिगणनात्मक एवं वस्तुपरक है फिर भी रीतिकाव्य की चमत्कार-प्रधानशैली का सन्निवेश भी पूरी स्वच्छन्दता के साथ उसमें हुआ है । गिने-जुने शब्दों में शृंगार-रस का वर्णन किया गया है । वीर-रस सम्बन्धी वर्णन रासों जैसे शैली में लिखे गये हैं, कल्पना-वैभव जग्य समृद्ध विम्ब-योजना इसके वर्णनों की विशेषता है, शृंगार और वीररस के मिले-जुले छन्द इसके काव्यत्व को प्रकट करते हैं ।

### कृष्णभट्ट देव :—

शृंगार रस को सर्वोपरि मानकर उसका विस्तार के साथ वर्णन करने वाले आचार्यों में कृष्णभट्ट देव ऋषि का नाम विशेष रूप से लिया जा सकता है । इनका जन्म सन् 1681 में तमिलनाडु के तैलंग ब्राह्मण परिवार में हुआ था । इनकी मृत्यु सन् 1761 में हुई । इन्होंने संस्कृत और हिन्दी में कुल मिलाकर चौतीस ग्रन्थों की रचना की । इसके प्रसिद्ध ग्रन्थों में “शृंगार रसमाधुरी”, “मल्लिकार्जुन कलानिधि”, विशेष प्रसिद्ध है । इनके रस-विवेचन पर “रसमंजरी” और “रस-तरंगिणी” के अतिरिक्त “हिततरंगिणी”, “रसिकप्रिया” और “सुधानिधि” का स्पष्ट प्रभाव दिखलाई देता है । इनकी रचनाएँ पर्याप्त कवित्वपूर्ण हैं ।

## कालिदास त्रिवेदी :—

कालिदास त्रिवेदी अन्तर्वेद के रहने वाले थे और श्रीरंगजेव की सेवा में बीजापुर की लड़ाई में गये थे। इन्होंने हजारा, राघोमाधवबुधमिलन विनोद और “वारवधूविनोद” आदि ग्रंथों की रचना की है। इनका “वारवधूविनोद” नायिका भेद-विवेचन-विषयक ग्रन्थ विशेष प्रसिद्ध है। यह पांच प्रभागों में बंटा हुआ है। अलग-अलग प्रभाग के अन्तर्गत अलग-अलग विषयों का विवेचन मिलता है। इनके काव्य में बिम्ब, भाषा और छन्दयोजना तीनों का समन्वित रूप दिखलाई देता है। “वारवधूविनोद” का एक अंश देखिए—

परिरंम विलक्षण मनित विलक्षण कोटिक लक्षण पूँजि करे ।  
दंतन दमके कुँजित जमके तन तममें सुख भूरि भरे ॥  
दृग ललित ललीहैं तकि तिरछीहैं रस भरि भौहैं भूरि करे ।  
कटितट गहि मसकैं भरि-भरि ससकैं मनमय कसकैं दूरि करे ॥

## रसिक सुमति :—

अलंकार-निरूपकों में रसिक सुमति का विशेष महत्त्व है। ये आगरा निवासी ईश्वरदास उपाध्याय के पुत्र थे। ये उसी टोले में रहते थे जिसमें कुलपति मिश्र रहा करते थे। इनका एकमात्र ग्रन्थ “अलंकार, चन्द्रोदय” मिलता है। इस ग्रंथ में 187 दोहों के अन्तर्गत अलंकार का विवेचन किया गया है। विवेचन का आधार “कुवलयानन्द” है तथापि शब्दालंकारों के प्रतिरिक्त इतर अलंकारों के विवेचन के लिए “चन्द्रालोक” और “भाषाभूषण” जैसे ग्रन्थों से सहायता ली गयी है। डॉ. महेन्द्रकुमार के अनुसार रसिक सुमति अपने रीति निरूपण में जसवन्तसिंह की टक्कर के आचायक हैं।<sup>24</sup>

## दूलह :—

रीति-निरूपण की संक्षेप शैली में नवीन प्रयोग करने वालों में कवि दूलह का नाम विशेष प्रसिद्ध है। इनके विषय में इतना ही पता लगता है कि ये कालिदास त्रिवेदी के पौत्र तथा रस चन्द्रोदयकार उदयनाथ कवीन्द्र के पुत्र थे। इनकी रचनाओं में कविकुलकण्ठाभरण नामक अलंकार-विषयक ग्रन्थ तथा कतिपय स्फुट छन्द ही आज उपलब्ध होते हैं। इनका कविता काल सन् 1743 से 1768 ई. के बीच स्वीकार किया गया है।

## सेवादास :—

काव्यांग-निरूपण की व्यापक प्रवृत्ति केवल उन्हीं कवियों में नहीं देखी जाती जो राजाओं के आश्रय में रहते थे, बल्कि उन कवियों में भी मिलती है जो वंणव भक्त थे। सेवादास ऐसे ही कवि थे। इन्होंने “गीता महात्म्य”, “अलबेलेलाल जू को नखशिख” जैसी भक्ति-सम्बन्धी ग्रन्थों के अलावा “रसदण्ड”

घोर "रघुनाथ भ्रलंकार" नामक रीति-ग्रंथ भी लिखे थे। रसदर्पण में किया गया विवेचन रसमंजरी और रसतरंगिणी के आधार पर है। इस ग्रन्थ के सभी उदाहरण सीता-राम तथा राधा-कृष्ण सम्बन्धी हैं। रघुनाथ भ्रलंकार में भ्रलंकारों का निरूपण हुआ है। कुल मिलाकर 201 छन्दों में समाप्त होने वाला यह ग्रन्थ 70 अर्थालंकारों का विवेचन प्रस्तुत करता है और शेष में मंगलाचरण, ग्रन्थकार का कथन और गुरु तथा इष्ट की भक्ति विषयक छन्द हैं। कवित्व की दृष्टि से इनके ग्रन्थ साधारण ही कहे जायेंगे। इनके काव्य में न तो मत्त-कवियों जैसी तन्मयता है और न रीतिकालीन कवियों जैसे संयुक्त काव्य-शिल्प का निर्वाह ही हो पाया है।

**वृन्द :—**

रीतिकाल के एक अत्यन्त महत्वपूर्ण कवि वृन्द का वास्तविक नाम वृन्दायनदास था। यद्यपि इनके पूर्वज धीकानेर के निवासी थे किन्तु इनके पिता श्री रूपजी मेड़ते (जोधपुर राज्य के अन्तर्गत) में जाकर विकास करने लगे थे और इनका जन्म वही पर सन् 1643 में हुआ। इनकी माता का नाम कौशल्या था तथा पत्नी का नवरंगदे। दस वर्ष की आयु में ही इन्हें अध्ययन के निमित्त काशी भेजा गया। काशी में रहकर इन्होंने तारा नामक पंडित से वेदान्त, साहित्य, व्याकरण, दर्शन, गणित आदि विषयों की शिक्षा ग्रहण की और काव्य-रचना सीखी। जब ये वापिस लौटकर मेड़ता आए तब जोधपुर नरेश महाराजा जसवन्तसिंह ने इनका बहुत सम्मान किया और उन्हीं के प्रयत्न से औरंगजेब के यजीर नवाब मुहम्मद खा के माध्यम से शाही दरबार में प्रविष्ट हुए। कहा जाता है कि औरंगजेब ने इन्हें "पयोनियि पैर्यो चाहे मिसिरी की पुतरी" नामक समस्या प्रती के लिए दी। इन्होंने तुरन्त ऐसी मर्मस्पर्शी प्रती की कि औरंगजेब बाह-बाह कर उठा और उसने इन्हें अपने पौत्र अजी मुशशान का शिक्षक नियुक्त कर दिया। जब अजी मुशशान बंगाल का शासक बना तब वृन्द भी उसके साथ गए और उसके आग्रह से अनेक रचनाएँ लिखीं। लगभग सन् 1707 के आस-पास किशनगढ़ के राजा राजसिंह ने इन्हें अजी मुशशान से माग लिया और वही सन् 1723 में इन्होंने अपनी देह लीला समाप्त की।

हिन्दी के अन्य अनेक मध्यकालीन कवियों के समान वृन्द प्रणीत रचनाओं के सम्बन्ध में भी विद्वानों में मतभेद नहीं है। कतिपय आलोचक इन्हें सोलह रचनाओं का प्रणेता मानते हैं तो कुछ मात्र ग्यारह रचनाओं का। वैसे इनकी ये ग्यारह रचनाएँ अत्यन्त प्रसिद्ध हैं—समेत शितर छन्द, भाव पंचासिका, शृंगार शिला, पवन पचीसी, हितोपदेश संधि, वचनिका, सत्य स्वरूप, हितोपदेशाष्टक, भारत-कथा, वृन्द सतसई तथा यमक सतसई। यदि इन सभी रचनाओं का अध्ययन किया जाए तो

यह ज्ञात होता है कि इन्होंने भक्ति नीति, शृंगार आदि विविध प्रकार के सरस साहित्य की गृष्टि की है, किन्तु इतना होने पर भी यह निःसंकोच कहा जा सकता है कि इनकी प्रगति मुख्यतः एक नीतिकार के रूप में है। वृन्द सतसई इनकी सर्वाधिक लोकप्रिय रचना है तथा नीति साहित्य का शृंगार मानी जाती है। मर्मस्पर्शी उपमानों तथा दृष्टान्तों के माध्यम से उन्होंने मानव-जीवन के विविध पक्षों पर ऐसी अनुपम उक्तियाँ कही हैं कि वे आज भी लोक-जीवन का कण्ठहार बनी हुई हैं, एक उदाहरण देखिए—

फोकी पै नीकी लगै, कहिए समय विचारि ।

सबको मन हरपित करै, ज्यों विवाह में गारि ॥

**घनानन्द :—**

रीतिकालीन हिन्दी कविता के इतिहास में घनानन्द की गणना स्वच्छन्द काव्य धारा अथवा रीतिमुक्त काव्यधारा के प्रतिनिधि कवि के रूप में की जाती है। प्राचीन एवं मध्यकालीन हिन्दी साहित्य के अधिकांश कवियों के वास्तविक नाम, जन्मकाल आदि के सम्बन्ध में पर्याप्त विवाद रहा है। घनानन्द भी इसके अपवाद नहीं हैं। पर्याप्त समय तक इनका जन्म सन् 1689 ई. माना जाता रहा किन्तु पं. विश्वनाथ प्रसाद मिश्र द्वारा किये गये अनुसंधानों के फलस्वरूप अब इनका जन्मकाल सन् 1673 माना जाता है। ये जाति के कार्यस्थ थे तथा मुगल सम्राट मुहम्मद शाह रंगीले के दिल्ली दरबार में मुंशी के पद पर कार्य करते थे। किवदन्ती है कि बादशाह के दरबार में सुजान नामक किसी वेश्या को बहुत सम्मान प्राप्त था। दरबार में रहने के कारण इनका उससे सम्पर्क होना स्वाभाविक ही था। यह उसके रूप-सौंदर्य तथा व्यवहार पर अत्यन्त भुग्ध होकर उससे प्रेम करने लगे। सुजान तथा घनानन्द के इस प्रेम-सम्बन्ध को देखकर बहुत से दरबारी ईर्ष्या करने लगे और किसी न किसी प्रकार राजा से दण्ड दिलाने की योजनाएँ बनाने लगे। एक दिन किसी दरबारी ने बादशाह से कहा कि घनानन्द संगीत-विद्या में अत्यन्त निपुणता है अतः किसी दिन उसे गाना सुनाने का आग्रह अवश्य किया जाए। यद्यपि घनानन्द विभिन्न राग-रागिनियों तथा बास-यन्त्रों के अच्छे गायक एवं वादक थे किन्तु फिर भी बादशाह के द्वारा आग्रह किये जाने पर संकोचवश मना करते रहे। ईर्ष्यालु दरबारियों ने इस स्वाभाविक संकोच का फायदा उठाते हुए बादशाह से कहा कि घनानन्द सुजान से प्रेम करते हैं और यदि सुजान उनसे गाने का अनुरोध करे तो वे तुरंत गा सकते हैं। बादशाह ने उसी समय सुजान को बुलाने का आदेश दिया और घनानन्द ने उसके द्वारा आग्रह किए जाने पर अपनी संगीत-कला से पूरी राजसभा को विस्मय-विभुषण कर दिया। यह देखकर बादशाह ने सोचा कि

धनानन्द ने उसका आदेश न मानकर एक नवकी के आग्रह से गाना सुनाकर उसकी अपमान किया है और परिणामतः धनानन्द को देश-निवृत्ता दे दिया गया। धनानन्द ने इस दण्ड को स्वीकार करते हुए गुजान से भी भ्रान्ते साथ घतने का आग्रह किया लेकिन गुजान ने साथ आने से मना कर दिया। इससे धनानन्द के हृदय को बहुत टैम लगी। वे मांसारिक मोह को छोड़कर वृन्दावन चले गये और निम्बार्क भक्ति-सम्प्रदाय में दीक्षित हो गए।

धनानन्द के काव्य का अध्ययन करने से यह ज्ञात होता है कि इनकी रचनाओं को दो श्रेणियों में बांटा जा सकता है—(क) लौकिक ऋंगार परक रचनाएँ तथा (ख) भक्तिपरक रचनाएँ। पहले प्रकार की रचना कवित्त-सर्वयों में रची गयी हैं तथा दूसरे प्रकार की रचनाएँ पदों और दोहे-चौपाइयों में। इनके द्वारा रचित कवित्त-सर्वयों की संख्या 752 मानी जाती है। पदों की 1057 तथा दोहे-चौपाइयों की 2354। यों तो इनकी रचनाओं के अनेक संकलन प्रकाशित हो चुके हैं किन्तु पं. विश्वनाथ प्रसाद मिश्र द्वारा संपादित “धनानन्द” शीर्षक ग्रन्थ सर्वाधिक प्रामाणिक माना जाता है।

धनानन्द की महत्ता मात्र इसलिए नहीं है कि इनकी रचनाओं का परिणाम बहुत अधिक है अपितु यह तो इनके अनूठे काव्य-वैभव में निहित है। वस्तुतः धनानन्द ने विषय-वैविध्य के स्थान पर भावों के सूक्ष्मातिसूक्ष्म भेदों के हृदय-स्पर्शी चित्रों को उकेरने में ही अपनी कल्पना शक्ति का उपयोग किया है। प्रेमी के हृदय में स्थित अमिलापा, हर्ष-विषाद, रीझ-खीझ आदि विविध भावों को ऋजु-वक्र शैली तथा लाक्षणिक भाषा के माध्यम से इस प्रकार रूपायित किया गया है कि प्रेम की टीस और पीड़ा साकार हो उठी है। भाव-संपदा के क्षेत्र में फारसी काव्य से पर्याप्त प्रभावित होने पर भी उन्होंने अपनी भाषा में उनका बेमेल मिश्रण नहीं होने दिया है अपितु व्याकरण सम्मत, लाक्षणिक, व्यंजना प्रधान एवं ध्वन्यात्मक शब्दों के प्रयोग से रीतिकालीन काव्य-भाषा को सर्वथा नूतन आयाम देने का सफल प्रयत्न किया है। उनकी इन्हीं विशेषताओं के कारण आलोचक-प्रवर आचार्य रामचन्द्र शुक्ल को भी उनके भाषा-प्रयोग की दाद देनी पड़ी है। समग्रतः मुक्त-काव्य के प्रणेता धनानन्द हिन्दी के समर्थ और सहृदय कवि के रूप में प्रतिष्ठित होने के सही अधिकारी हैं।

**ठाकुर :—**

हिन्दी साहित्य में कई ठाकुर कवियों का उल्लेख मिलता है। किन्तु जो ठाकुर रीतिमुक्त काव्यधारा के कवि के रूप में विख्यात हैं उनका जन्म 1823 ई. में बुन्देलखण्ड में हुआ था। इनकी रचनाओं का एक संग्रह ठाकुर ठसक के नाम से प्रकाशित हुआ है। इनके काव्य का प्रमुख विषय प्रेम भावना है। इनके प्रेम

पर फारसी काव्य में वर्णित प्रेम का प्रभाव अधिक दिखलाई देता है। हिन्दी साहित्य के इतिहास में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने इस सम्बन्ध में लिखा है कि "ठाकुर बहुत सच्ची उमंग के कवि थे। उनमें कृत्रिमता का लेश नहीं है। न तो कही व्यर्थ का शब्दाडम्बर है, न कल्पना की ऊँची उड़ान, न अनुभूति के विरुद्ध भावों का उत्कर्ष है। भावों को ठाकुर ने स्वामाविक भाषा में उतारा है। ब्रजभाषा की शृंगारी कविता प्रायः स्त्री पात्रों के ही मुख की वाणी होती है, अतः स्थान-स्थान पर ठाकुर ने लोकोक्तियों का और मार्मिक उक्तियों का स्वामाविक और आकर्षित विधान किया है।" 25

ठाकुर स्वभाव से स्पष्टवादी, विरोधियों के प्रति उग्र और सहयोगियों के प्रति सहृदय एवं भावुक जीव थे। हिम्मत बहादुर द्वारा कटुवचन कहें जाने पर उन्होंने उनके प्रतिवाद में जो कवित्त तलवार खींचकर पड़ा था, वह उनकी आन्तरिक प्रकृति को पूर्णतया व्यक्त करता है।

सेवक सिपाही हम उन रजपूतन के,  
दानजुद्ध जुरिये मैं नेकु जो न मुरके।  
नीति देनवारे हैं मही के महिपालन को,  
हिये के विसुद हैं सनेही साचे उर के।  
ठाकुर कहत हम वैरिन बेवकूफन के,  
जामिल दमाद हैं भदानिया ससुर के।  
बोजिन के बोजी महा, भोजिन के महाराज,  
हम कविराज हैं पै चाकर चतुर के ॥

"सर्वथा छन्द मे उनकी सहज गति थी। भाषा-शैली अकृत्रिम तथा भोज-स्वितापूर्ण होते हुए भी कोमल भावों को अभिव्यंजित करने में सक्षम है। लोकोक्तियाँ तथा लोक-प्रचलित शब्दों का प्रयोग उन्होंने स्थान-स्थान पर उपयुक्त ढंग से किया है। जीवन की सरस अनुभूतियों का अंकन ठाकुर के काव्य की प्रमुखा विशेषता है। कवि-कर्म के लिए वे उत्तरदायित्व और 'कीर्शल' की आवश्यकता समझते थे, जो उनके "लोगन कवित्त कीबो खेल करि जातो है" वाले छन्द से स्पष्ट विदित होता है।" 26

**बोधा :—**

बोधा जिला बाँदा के राजापुर स्थान के रहने वाले थे। वे राजा पन्ना के दरबार में रहा करते थे। इनका काव्यकाल सन् 1830 से 1850 का माना जाता है। इनकी रचनाओं में रीति कवियों से अलग प्रेमभाव का उल्लास मिलता है। इन्होंने कोई रीति ग्रंथ नहीं लिखा है, जो भी लिखा है अपनी मस्ती के अनुसार ही लिखा है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि बोधा भावुक

और रसिक कवि थे। इनकी भाषा में व्याकरण विषयक त्रुटियाँ मिलती हैं किन्तु फिर भी उसमें मुहावरेदानी मिलती है वह इनकी भाषा को विशिष्टता प्रदान करती है। बोधा के प्रेम पर सूफियों की प्रेम पद्धति और वियोग भावना का गहरा प्रभाव दिखाई देता है। स्वर्गीय रामधारीसिंह दिनकर ने इनके सम्बन्ध में लिखा है कि ये घनानन्द के ही गुट का संस्करण है।

“बोधा का व्यक्तित्व कई कारणों से रीतिकाल के अन्तिम कवियों के अपना प्रमुख महत्त्व रखता है। उनमें रीति-परम्परा के प्रेम मार्गी भावतत्त्व का विचित्र समन्वय मिलता है। अधिकता प्रेमोन्माद की ही है, जो इन की दोनों रचनाओं से प्रकट है। “विरहवारीन” तो बहुत कुछ सूफी शैली में और सूफी प्रभाव के अन्तर्गत रचा गया है। उसकी विषय-वस्तु “माधवानल कामकन्दला” की सुप्रसिद्ध प्रेमकथा है। उनकी दूसरी रचना “इश्कनामा” भी “प्रेम की पीर” में डूबे हुए स्फुट छन्दों का संग्रह है। रीतिग्रन्थ बोधा ने कोई भी नहीं लिखा केवल छन्दशैली तथा वातावरण रीतिकालीन है।”<sup>27</sup> बोधा अपने समय के एक प्रसिद्ध कवि थे। प्रेममार्ग के निरूपण में इन्होंने बहुत से पद्य कहे हैं। “प्रेम की पीर” की व्यञ्जना भी इन्होंने बड़ी मर्मस्पर्शिनी युक्ति से की है। यत्र तत्र व्याकरण दोष रहने पर भी भाषा इनकी चलती और मुहावरेदार होती थी। उससे प्रेम की उमंग छलकी पड़ती है। इनके स्वभाव में फकड़पन भी कम नहीं था। “नेजे”, “कटारी” और “कुरबान” वाली बाजारू ढंग की रचना भी इन्होंने कही-कही की है। जो कुछ हो, ये भावुक और रसज्ञ कवि थे, इसमें कोई संदेह नहीं।<sup>28</sup> उदाहरणार्थ दो पद देखिए—

1 — प्रति खीन मृनाल के तारहु तैं, तेहि ऊपर पाँव दे भावनो है।

सुई बेह के डार सकै न तहाँ परसीति को टाँड़ों लदावनो है ॥

कवि बोधा अनी घनी नेजहु तैं चढ़ि ताँपै न चित्त डरावनो है।

यह प्रेम को पंथ कराल महा तरवारि की धार पै घावनो है ॥

2—“कबहूँ मिलिबो, कबहूँ मिलिबो” यह धीरज ही में धरिबो करै।

उर तैं कडि आवे, गरे तैं फिर, मन की मन ही में सिरिबो करै।

कवि बोधा न चाँद सरी कबहूँ, नितही हरवा सो हिरिबो करै।

सहते ही बनै कहते न बनै मन ही मन पीर पिरिबो करै ॥

**आलम:—**

रीतिमुक्त काव्य के प्रमुख कवि के रूप में आलम का नाम लिया जाता है। इनका रचनाकाल सं. 1712 वि. के लगभग माना जाता है। ये आलम जाति के ब्राह्मण थे किन्तु शेख नाम की रणरेजिन से अनन्त प्रेम करते थे, उसी से उन्होंने विवाह भी किया और बाद में वे मुसलमान हो गये। इनकी कविताओं का संग्रह “आलम केलि” नाम से निकला है। आचार्य शुक्ल ने इनके सम्बन्ध

लिखा है कि "आलम प्रेमोन्मत्त कवि थे और अपनी तरंग के अनुसार रचना करते थे। इसी से इनकी रचनाओं में हृदय तत्त्व की प्रधानता है। प्रेम की पीर उनके एक-एक वाक्य में भरी हुई है। उत्प्रेक्षाएँ भी उन्होंने बड़ी अनूठी काम की हैं। शब्द वैचित्र्य और अनुप्रास आदि की प्रवृत्ति इनमें विशेष रूप से कहीं नहीं पाई जाती। शृंगार की ऐसी उन्मादमयी उक्तियाँ इनकी रचना में मिलती हैं कि पढ़ने और सुनने वाले तन्मय हो जाते हैं। प्रेम की तन्मयता की दृष्टि से आलम की गणना रसखान और घनानन्द की कोटि में होनी चाहिए।"<sup>9</sup>

डॉ. जगदीश गुप्त ने समीक्षकों के इस मत पर आपत्ति की है कि रीति-मुक्त कवियों में आलम का स्थान सर्वोच्च है। उन्होंने आलम को कवित्त-सर्वथा की पद्धति का प्रवर्तक भी नहीं माना है। उन्होंने बहुत सोच-विचार कर यह कहा है कि नयी सामग्री के उपलब्ध हो जाने पर आलम के विषय में पुनर्मूल्यांकन अपेक्षित है। आलम की तीन कृतियाँ प्रामाणिक मानी गयी हैं। माघवानल काम-कंदला, इयामसनेही और आलम के कवित्त। कुछ लोगों ने उनकी एक चौथी कृति "सुदामा चरित का भी उल्लेख किया है, किन्तु उसकी प्रामाणिकता सिद्ध नहीं हो पाई है। वास्तव में आलम के कवित्त ही रीतिकार्य की दृष्टि से कवि की मुख्य रचना है। इसकी विविध हस्तलिखित प्रतियाँ नायद्वारा और कांकरोली आदि स्थानों से प्राप्त हुई हैं। "इस संग्रह के मुक्तकों में निश्चय ही उनके अनेक मुक्तक ऐसे हैं जिनमें भावात्मक तीव्रता कथन की अतिशयता के साथ मिलकर सूफी-काव्य की प्रकृति का आभास देती है। यह तत्त्व ब्रजभाषा के रीति-मुक्त अन्य प्रेमी कवियों में भी उपलब्ध होता है, पर उसमें एक विचित्र प्रकार की उत्सर्ग भावना एवं तन्मयता की उपलब्धि भी होती है जिसे आलम के कवि व्यक्तित्व की अपनी छाया कहा जा सकता है।"<sup>10</sup>

द्विजदेव :—

रीतिमुक्त काव्यधारा के अन्तिम प्रतिनिधि कवि द्विजदेव हैं। इनका पूरा नाम महाराज मानसिंह द्विजदेव है। इनका जन्म सन् 1820 में और मृत्यु सन् 1871 में हुई। इनके चार ग्रंथ उपलब्ध हैं—शृंगारलतिका, शृंगारवत्तीसी, शृंगारचालीसी और रसकुसुमाकर। शृंगारलतिका और शृंगारवत्तीसी को ही समीक्षकों ने स्वतन्त्र काव्य-रचना माना है। इनकी कविता में प्रकृति-वर्णन की स्वच्छन्दता, सयोग-शृंगार में भाव-प्रधान रीतिबद्धता और वियोग-शृंगार में रागात्मकता दिखाई देती है। शृंगारिक छन्दों के भीतर इन्होंने रूप-सौंदर्य, अनुभाव, सम्भोग और काम-दशाद्यो आदि का वर्णन किया है। कवि की भावुकता शृंगार-वर्णन में देखी जा सकती है। अभिव्यंजना-कोशल की दृष्टि से द्विजदेव का काव्य भावात्मक है। "इनके काव्य-चित्रों की रखाएँ अपने आप में सूक्ष्म, तरल और उत्सर्ग रक्षित होने के कारण अनुभव को सत्य और निष्ठा की



कारण इनकी कुण्डलियाँ गाँव-गाँव में प्रसिद्ध हैं। इसका कारण यह है कि अलंकार, शब्द-शक्ति, अप्रस्तुत योजना आदि के व्यूह से निकलकर उन्होंने सीधो-सादी भाषा में लोक-व्यवहार का कथन किया है। इनके रचे ठेठ पंजाबी के कुण्डलिये भी मिलते हैं। इनकी रचना की एक वानगी देखिए—

पानी बाढ़ो नाव में घर में बाढ़ो दाम ।  
दोनों हाथ उलीचिये यही सियानों काम ॥  
यही सियानों काम राम को सुमिरन कीर्ज ।  
पर स्वारय के काज सीस आगे घर दीर्ज ॥  
कहि गिरघर कविराय बड़ैन की याही वानी ।  
चलिए आल सुचाल राखिए अपनी पानी ॥

**दीनदयाल गिरि :—**

दीनदयाल गिरि इस काल के दूसरे महत्वपूर्ण नीति-कवि हैं जो गिरिधर कविराय के समान ही प्रसिद्ध हैं। इनके विषय में केवल इतना ही ज्ञातव्य है कि ये दसनामी शैव संन्यासी तथा कुशागिरि के शिष्य थे। काशी से इन्हें अत्यन्त प्रेम था जहाँ सन् 1865 ई में इनका देहावसान हुआ। इनके द्वारा रचे गये ये पाँच ग्रन्थ उपलब्ध होते हैं—अनुरागवाग, दृष्टान्ततरंगिणी, ग्रन्थोक्तिमासा, वैराग्यदिनेश तथा ग्रन्थोक्तिकल्पद्रुम। इनमें ग्रन्थोक्तिकल्पद्रुम ग्रन्थोक्तिमासा का ही परिवर्द्धित रूप है। दीनदयाल गिरि की सभी रचनाओं को देखने से यह स्पष्ट होता है कि यद्यपि उन्होंने शृंगारमूलक एवं चमत्कार-प्रधान रचनायें ही की हैं, तथापि उनके काव्य का मुख्य विषय वैराग्य और नीति है। इनमें भी उनका नीतिकवि-रूप अधिक मुखर है। इन नीति रचनाओं में—चाहे वे दृष्टान्तमूलक हों अथवा ग्रन्थोक्ति-परक, कवि ने अपनी बात कहने लिए सामान्यतः अप्रस्तुतों का आश्रय लिया है।

‘दीनदयाल गिरि की नीतिक दृष्टि ऐसे विरक्त संन्यासी की दृष्टि है जो संसार की सभी समस्याओं का समाधान सद्गुणों के विकास और दुर्गुणों के तिरस्कार के साथ माया-मोह को त्याग और ईश्वरनाराधन में खोजता है। यही कारण है कि उसकी वाणी में न कटुता दिखाई देती है और न किसी प्रकार का आक्रोश—ग्रन्थोक्तियों और दृष्टान्तों के प्रयोग ने एतत्सम्बन्धी सम्भावना के लिए भी अवकाश समाप्त कर दिया है। ग्रन्थोक्तियों के विषय प्रायः पशु-पक्षी और वन-विटप ही रहे हैं जिससे मानवीय राग-द्वेष के स्पर्श की सम्भावना भी निःशेष हो गई है—जिन ग्रन्थोक्तियों में समाज के कतिपय वर्गों तथा चारों वर्णोंगत जातियों को विषय बनाया गया है उनमें भी उक्ति का लक्ष्य अलक्षित व्यक्ति रहने के कारण कटुता के स्थान पर सुग्राह्य उपदेश ही रहा है।’<sup>32</sup> उदाहरणार्थ दो छन्द दृष्टव्य हैं—

- 1— कीजे सत उपकार को, रल माने नमि कोय ।  
कंचन घट पै सीचिए, नीब न मीठो होय ॥
- 2— दारो तुम या याग में कहा हूँसों मुख खोलि ।  
दिना चार की घोष में लीजे नैक कसोलि ॥  
लीके नैक कसोलि दसन की जो यह साली ।  
जै है कहूँ बिलाय होयगी डाली नाली ॥

### सन्दर्भ संकेत

1. हिन्दी साहित्य का इतिहास—सं. डॉ. नगेन्द्र, पृ. 323
2. "माया बोलि न जानही, जिनके कुल के दास ।"  
तिन माया कविता करो, जड़मति केजवदास ॥"
3. डॉ. भालोक कुमार रस्तोगी : हिन्दी साहित्य का इतिहास,  
पृ. 307
4. हिन्दी साहित्य का इतिहास—सं. डॉ. नगेन्द्र, पृ. 268-269
5. "जन्म ग्वालियर जानिए, खण्ड बुन्देले बाल ।  
तरुनाई भाई मुखद, मथुरा बसि ससुरास ॥"
6. हिन्दी साहित्य का इतिहास—सं. डॉ. नगेन्द्र, पृ. 246
7. आचार्य शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ. 246
8. विश्वनाथ प्रसाद मिश्र : बिहारी की वाग्विभूति, पृ. 113
9. बिहारी भोर देव—पृ. 73
10. सतसई सप्तक—पृ. 27
11. माया भूषण—सं. बाबू गुलाबराय
12. विशाल भारत, अगस्त अंक 1930
13. राधा माधव विलासचम्पू
14. "कुल सुलंकि चित्रकूटपति, साहस-शील-समुद्र ।  
कवि भूषण पदवी दई, हृदयराम सुत रुद्र ॥"
15. हिन्दी साहित्य का सुवोध इतिहास. बाबू गुलाबराय, पृ. 106
16. श्रीभद्रकाश सिंहल : उत्तर-मध्यकालीन कविता, पृ. 49
17. डॉ. भालोककुमार रस्तोगी : हिन्दी साहित्य का इतिहास,  
पृ. 327
18. वही : वही भाग एक पृ. 328
19. आचार्य शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ. 285
20. दिनकर : काव्य की भूमिका, पृ. 13
21. डॉ. सत्यदेव चौधरी : हिन्दी वांगमय का विकास, पृ. 274

22. डॉ. मगीरय मिश्र : हिन्दी रीति साहित्य, पृ. 91
  23. डॉ. महेन्द्र कुमार : हिन्दी साहित्य का उत्तर-मध्यकाल, पृ. 153
  24. वही : वही, पृ. 139
  25. आचार्य शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ. 352
  26. डॉ. जगदीश गुप्त : रीति काव्य संग्रह, पृ. 327-328
  27. वही : वही, पृ. 336
  28. आचार्य शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ. 342
  29. वही : वही, पृ. 350
  30. डॉ. जगदीश गुप्त : रीति काव्य संग्रह, पृ. 309
  31. डॉ. महेन्द्र कुमार : हिन्दी साहित्य का उत्तर मध्यकाल, पृ. 202
  32. वही : वही, पृ. 231
-

## 7. रीतिकाल का गद्य-साहित्य

हिन्दी साहित्य के रीतिकाल में लिखित गद्य-साहित्य की चर्चा के बिना बात अधूरी जान पड़ती है। अतः इस अध्याय के अन्तर्गत आलोच्य काल में उपलब्ध गद्य-साहित्य का संक्षिप्त और परिचयात्मक विवेचन किया जा रहा है। उल्लेखनीय तथ्य यह है कि इस काल में भक्तिकाल की तुलना में गद्य का प्रयोग अधिक हुआ है। गद्य में कथा, कहानी, वार्ता, प्रवचन, जीवनी, वंशावली, पत्र, टीका-टिप्पणी आदि का लेखन हुआ है। कुछ ग्रन्थों के अनुवाद भी गद्य में किये गये हैं। यदि इस काल के गद्य का साहित्यिक मूल्यांकन करें तो लिखित और उपलब्ध गद्य-साहित्य दो प्रकार का दिखाई देता है। पहला सलितवर्ग में रखे जाने योग्य है और दूसरा अललित गद्य वर्ग में रखा जा सकता है। इस काल में जो गद्य-साहित्य लिखा गया है उसमें सुवोधता और सुग्राह्यता भक्तिकाल की अपेक्षा अधिक दिखाई देती है। ऐसा लगता है कि इस काल के लेखक यह अनुभव करने लगे थे कि तर्क, विस्तार और ज्ञान से सम्बन्धित बातों को पद्य की तुलना में गद्य में अधिक सरलता से लिखा जा सकता है।

रीतिकाल के अन्तर्गत जो गद्य लिखा गया है, वह एक ओर तो ब्रजभाषा में लिखा गया है, दूसरी ओर राजस्थानी में उपलब्ध है तो तीसरी ओर अवधी भाषा में। रीतिकाल के अन्तिम चरण में खड़ी बोली का गद्य भी देखने को मिलता है। ब्रजभाषा गद्य, राजस्थानी गद्य, अवधी भाषा में लिखित गद्य और खड़ी बोली गद्य का क्रमिक विवेचन इस प्रकार किया जा सकता है।

ब्रजभाषा में लिखित गद्य :—रीतिकाल के अन्तर्गत ब्रजभाषा में लिखित गद्य एक सीमा तक विकसित और समृद्ध दिखाई देता है। रीतिकाल के पूर्वार्द्ध में ब्रजभाषा गद्य काफी लिखा गया तो रीतिकाल के उत्तरार्द्ध में पहुँचकर यह काफी कम हो गया। यह गद्य ललित और अललित दोनों ही प्रकार का है। ब्रजभाषा में जो गद्य लिखा गया है, वह वार्तापरक अधिक है। इस प्रकार के गद्य-लेखन के मूल में जो उद्देश्य दिखाई देता है, वह वैष्णव भक्तों के पुष्टि सम्प्रदाय में दीक्षित होने और उनके जीवन-प्रसंगों से सम्बन्धित है। गोस्वामी बिट्ठलनाथ एवं गोस्वामी गोकुलनाथ के प्रवचन भी ब्रजभाषा-गद्य का अच्छा उदाहरण प्रस्तुत करते हैं। अनेक वार्ताएँ बिट्ठलनाथ के जीवनकाल में लिखी गयी थीं। ऐसी वार्ताओं में "चौरासी वैष्णवन की वार्ता" तथा "दो सौ बावन वैष्णवन की वार्ता" के नाम विशेष

रग मे उल्लेखनीय है। रीतिराग के प्रसंगगत स्थितियों में धार्मिक स्थिति, उनमें हरिराय का नाम महत्वपूर्ण है। गुट्टिमार्गी धार्मिक-साहित्य के प्रभाव धार्मिक सम्प्रदायों के अनुयायियों एवं सम्प्रदाय मे साह्र के लोगों ने भी प्रत्येक धार्मिक और उपासना-प्रधान रचनाओं गद्य में प्रस्तुत की है।

डॉ० महेन्द्रकुमार का मत है कि "इनके गद्य में साहित्य, प्रवाह और व्यंग्य के कारण पर्याप्त परिष्कार और प्रौढ़ता का दर्शन होता है। इनकी भाषा महत्त्व-निष्ठ, प्रसक्त एवं मजबूत है। इन वर्ग के गद्यकारों में बल्लभ सम्प्रदाय के हरिराय के प्रतिरिक्त ब्रजभूषण और द्वारिकेश का, राधावल्लभ सम्प्रदाय के दामोदर शर्मा, प्राणनाथ और प्रियादास का तथा अन्य सम्प्रदायों के राम हरि और प्रसाद प्रभु का नाम उल्लेखनीय है।" उक्त धार्मिक गद्य के परचात् टिप्पणी और टीकापरक गद्य भी इन काल में लिखा गया है। यह गद्य प्रमुक्तः इन काम में रचित साम्प्रदायिक या अन्य साम्प्रदायिक विषयों से सम्बन्धित ग्रंथों में मिलता है। टीकापरक पद तुलसी, केशव, बिहारी, जसवन्तसिंह और मनिराम आदि के ग्रंथों को आधार बनाकर लिखा गया है। इस टीकापरक गद्य की भाषा कहीं सहज और स्वच्छ है तो कहीं तत्सम प्रधान है। इस प्रकार यह कहा जा सकता है कि रीतिकालीन ब्रजभाषा इन अनेक रूपों में दिग्विस्तृत है। इन काल के ब्रजभाषा गद्य के कुछ उदाहरण द्रष्टव्य हैं :

1. "जैसे ही हनुमानजी ने मुस्तामाल को हार फोर डारुओ जो रामचन्द्र जी को वामें नाम नाही हतो। तालें डार दीनों। तब अपने श्री प्रभुजी के गुणनुवाद गान न होत होवें तहाँ ते उठि जये। ऐगो पतिव्रता को धर्म है। जैसे मीराबाई के घर कीर्तन होत हते। तहाँ श्री आचार्य जी पद गावत हते। तब मीराबाई बोली जो जब ठाकुर जी के पद गावो।"

॥ पुष्टिद्वय ॥

2. "यामें विनय है। मेरे भुप चंद देवे कमल सकुचत हैं। सो विकास मिटि जैहैं प्रभु कोकन के सोक हैं। ताते रूपशक्ति नामिका रूप कारन कमल को सकुचिबो कारज ता सम्बन्ध ते सुख साधोषा लच्छना है। नायका को रूप गुन सरोजन को दुप होय। ताते उत्सास अलंकार।"

॥ व्यंग्यायंकीमुदी ॥

रीतिकालीन राजस्थानी गद्य :—रीतिकाल के अन्तर्गत राजस्थानी गद्य भी पर्याप्त मात्रा में लिखा गया। समीक्षकों एवं शोधकर्ताओं ने यह निष्कर्ष दिया है कि राजस्थानी गद्य ब्रजभाषा में लिखित गद्य से अधिक समृद्ध और व्यापक है। यह राजस्थानी गद्य बातों और रूपायों में तो मिलता ही है, वचनिका, सलोका, पद, वंशावली, पट्टावली और द्वावैत जैसी विधाओं में भी उपलब्ध है। वचनिका,

सलोका और पञ्चादि शुद्ध राजस्थानी गद्य में हैं। राजस्थानी गद्य में लिखित वात साहित्य भी पयोप्त चर्चित और प्रसिद्ध रहा है। रतना हमीर की वात, राव अमर-सिंह की वात, राव रणमल की वात, डोला मारवणी की वात, गोरा-बादल की वात और 'बीरवल की वात' आदि रचनाएँ राजस्थानी गद्य का आकर्षक रूप प्रस्तुत करती हैं। वचनिकाओं के रूप में जो गद्य-साहित्य लिखा गया है, उसे भी विस्मृत नहीं किया जा सकता है। 'सिद्धिया जगा प्रणीत', 'राठोर रतनसिंह जी महेस दासोत की वचनिका' तथा मेड़तावासी 'वृन्द' प्रणीत 'वचनिका स्थान किशनगढ़' उपलब्ध हैं जिनमें क्रमशः राठोड़ रतनसिंह और राजा रूपसिंह के शौर्य का विवरण है। वर्णन-परक ग्रंथों में 'खीची गगेव नीबावत की दोपहरी', 'राजान राजत की वात-वर्णाव' 'रामदरस बैरावत की घासड़ी की वात', 'मुत्कलानुप्रास' और 'भोज-विच्छिन्ति' उल्लेखनीय हैं। ये सभी ग्रंथ ललित गद्य के हैं और स्थल-स्थल पर इनमें तुकमय गद्य का प्रयोग हुआ है।

राजस्थानी गद्य के दो उदाहरण देखिए :

1. 'तिएरा मुमरी ओपमा तो पूरण चन्द्रमा ही न पावे। कहाँ कण ताई दीठा हीज वण आवै। नैण जी के समृततरा हीज नैण। वेण जि को कोयल रो हीन बैण। घनय ज्यूं ही मुहाँ रोलच। नासिका जिका सुवा री चूच। अघर प्रवाली जिसा वणियां। दात जाखे हीरा री कणियां। बांह तो चपा री डाल। हाथ पग जिके कमल सूं ही सुकुमाल। जिका हाली ती लजावै हंस री गति ने।' (रतना हमीर की वात)

2 'आपणी शरीर सप्तधातुक। पिडरूपी जड क्षण विनस्वर ते हनै आपणी करी जाखै ते। आदर महिमा करै घने मिथ्या मति भूली मू'पई रसोई अनेरा जीवनो मुकाम शरीर आपण सरीपी बसै बैजीवताम पदार्थ जिहा ते हनै देपी नै निरादर करै—।' (समाधितन्त्र टीका)

रीतिकालीन अवधी व भोजपुरी में लिखित गद्य रचनाएँ.—रीतिकाल के अन्तर्गत कुछ रचनाएँ भोजपुरी व अवधी में भी लिखी गयी। गद्य का प्रयोग अवश्य किया गया है किन्तु विशेष उल्लेखनीय नहीं है। रीतिकालीन भोजपुरी में पुरातन गद्य के नाम पर कुछ पत्र, दस्तावेज, सनद और पंचनामे आदि के अलावा कोई ग्रंथ नहीं मिलता है। अवधी गद्य में भानुमिश्र द्वारा रचित रसविनोद तथा नित्यनाथ द्वारा प्रणीत 'उड्डोल' व रामचरणदास द्वारा रचित 'भानसटीका' महाराज विश्वनाथसिंह प्रणीत 'कवीरबीजक टीका' व 'परमधर्म' निरुप्य जैसे ग्रंथ उपलब्ध हैं।

रीतिकालीन खड़ी बोली गद्य —रीतिकाल में खड़ी बोली में लिखित जो गद्य मिलता है, वह प्रायः मिथित व्रजभाषा में उपलब्ध है। खड़ी बोली का शुद्ध रूप 19वीं शताब्दी से पहले नहीं मिलता है। तात्कालिक रचनाओं में जो भाषा प्रयुक्त हुई है, वह या तो पूर्वी हिन्दी से प्रभावित है अथवा राजस्थानी या पंजाबी से प्रभावित है। फिर भी जो खड़ी बोली गद्य लिखा गया है, उसमें घर्म, दर्शन, चिकित्सा-शास्त्र, ज्योतिषशास्त्र, इतिहास, भूगोल, सामुद्रिक, शकुन और गणित आदि विषयों के अमिष्यंजन के लिए लिखा गया है। इस समय की कतिपय मौलिक गद्य-कृतियाँ ये हैं:— 'एकादशी महिमा', 'सीधा रास्ता', 'फर्शनामा', 'वाजनामा', 'हकीकत', 'विश्वा-तीत विलास नाटक', 'सुरासुर निर्णय', 'मोक्ष मार्ग प्रकाश' और 'चिद्विलास' आदि। ये वे कृतियाँ हैं जिनमें से अधिकांश में खड़ी बोली की शब्दावली मात्र प्रयुक्त हुई है। अधिकतर व्रज, राजस्थानी, पंजाबी भाषा का प्रभाव दिखाई देता है। इसके अलावा कुछ ऐसी रचनाएँ भी हैं जो या तो भक्तों द्वारा लिखी गयी हैं या जैन रचनाकारों द्वारा। प्रायः सभी जैन वचनिकाएँ राजस्थानी व्रजभाषा से प्रभावित खड़ी बोली का रूप प्रस्तुत करती हैं। व्रजभाषा मिथित खड़ी बोली में जो गद्य उपलब्ध है, उसमें टिप्पण, टीकाएँ उल्लेखनीय हैं। पाण्डेय हेमराज कृत 'प्रवचन सार टीका', 'पचास्ती-काय टीका', जिनसमुद्रसूरि द्वारा रचित 'मर्तृहरिवैराग्यशतक टीका', भगवानदास कृत 'भाषामृत गीता टीका', दयाल अनेमी प्रणीत 'अष्टावक्र गीता भाषा', गीता-भाषा, भानुभद्र धन प्रणीत 'जपु टीका', किसनदास किसोरदास प्रणीत 'गीता भाषा', भाई सन्तोष सिंघ प्रणीत 'गरव गजनी टीका', काशीनाथ प्रणीत 'अजीर्ण मजरी टीका', ईसवी खाँ प्रणीत 'बिहारी सतसई की टीका', 'गोरखनाथ के सत्ताईस पदों का तिलक', 'कबीर के 121 पदों की टीका', राजमजन प्रणीत 'इष्टान्त सागर टीका', हरिजी प्रणीत 'सुधमती सहसर नाम परमार्थ' आदि उल्लेखनीय हैं।

19वीं शताब्दी के प्रारम्भ में फोर्ट विलियम कालेज की स्थापना के साथ-साथ खड़ी बोली गद्य का प्रचार बढ़ा और कई महत्वपूर्ण ग्रंथ लिखे गये। ऐसे महत्वपूर्ण ग्रंथों में सदन मिश्र का 'नासिकेतोपाख्यान' और 'रामचरित' लल्लूलास का 'प्रेम-सागर', काजिमझली की सहायता में लिखित 'मिहामन वस्तीबी', मजहर भली प्रणीत 'वैतात पच्चीमी', तारणीचरण मिश्र द्वारा लिखित 'मत्तमान टीका' और इशा-अल्ला कृत 'रानी केतकी की कहानी' आदि के नाम लिये जा सकते हैं। खड़ी बोली रीतिकाल के अन्तिम चरण में अपने आपको स्वतंत्र अस्तित्व के साथ प्रस्तुत करने के लिए प्रकुल रही थी। यह बात खड़ी बोली गद्य में लिखित माधायोग वाणिष्ठ, पचागदर्शन, रानी केतकी की कहानी और प्रमसागर से प्रमाणित हो जाती है। कतिपय उदाहरण द्रष्टव्य हैं :

1. ताते मन विषे जो कछु कलना है तिस का त्याग करि मोक्ष की इच्छा का करि बधन वृत्ति को भी त्याग करि हे राम जी वैराग्य अह बिबेक अभ्यास

करिके मन को निर्मल किए जब मन निर्मल हुआ तब मन का मननभाव नष्ट हो जावेगा । जब यह फुर्ता-फुर्ता है तो मैं मुक्त होऊँ तब मन जाग जाता है धरु मनके जागे से ममत् भी हो जाता है । मन हुआ तब अपने साथ शरीर भी भासि धाता है ।' ॥ मायायोगवासिष्ठ ॥

2. "उन सभी पर गचातच कुंजनियां रामजनियां डोमनियां भरी हुई अपने-अपने करतबों में नाचती गाती बजाती फूदती फांदती घूमें मचातियां भगडातियां जम्हातियां उंगली मचातियां हुली पड़तियां थी ।" ॥ रानी केतकी की कहानी ॥

3. "एक समय व्यासदेव कृत भागवत के दशम स्कंध की कथा को चतुरभुज मिश्र के दोहरे-चौपाई में अजभापा किया सो पाठशाला के लिए श्री महाराजाधिराज सकल गुण निधान पुण्यवान महाजान भार को इम बलिजली गवर्नर-जनरल प्रतापी के राज मे और श्रीयुक्त गुण गाहक गुनियन सुखदायक जान गिलकिरिस्त महाशय की आज्ञा से संवत् 1860 में श्री सल्लूखाल कवि ने बिस का सार ले यामिनी भाषा छोड़ दिल्ली आगरे की सड़ी बोली मे कह नाम प्रेमसागर धरा ।" ॥ प्रेमसागर ॥

### रीतिकाल का वैशिष्ट्य .

ग्रन्त में यही कहा जा सकता है कि हिन्दी साहित्य का रीतिकाल शृंगार और कलात्मक प्रदर्शन का काल रहा है । इस काल के कवियों मे कवि श्री- आचार्य एक साथ बनने की प्रवृत्ति दिखलाई देती है । शृंगार के सदम से इस काल की निन्दा-चाहे किन्ती भी की जाय, किन्तु यह अवश्य कहा जा सकता है कि शृंगार की सूक्ष्म-मे-मूक्ष्म स्थितियों का प्रस्तुतीकरण कलात्मक शिल्प मे करने वाला यही काल है । भक्तिकाल यदि विषयवस्तु के आधार पर अपने समय का स्वर्णयुग है तो रीतिकाल कला-वैभव की दृष्टि से स्वर्ण-युग की अभिधा से मज्जित किया जा सकता है । समूचे रीतिकाल और उसके साहित्य के आधार पर यह अवश्य कहा जा सकता है कि इस काल के कवियों ने जीवन का केवल एक ही पक्ष देखा, अपने समय और समाज के भीतर उठती रहने वाली समस्याओं को ये कवि नजरंदाज कर गये । ऐसा लगता है जैसे ये किसी हल को पाना तो चाहते थे किन्तु मूल्य-बोध के अभाव में ये हल या समाधान के निकट पहुँचने ही नहीं पाए । एक प्रकार से मूल्यान्वेषण का प्रयास समूचे रीतिकाल मे कहीं नहीं दिखलाई देता है ।





